UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

PAULA
DIACONESCU

ELEMENTE DE ISTORIE A LIMBII ROMÂNE LITERARE MODERNE

PARTEA A II-a. EVOLUȚIA STILULUI ARTISTIC ÎN SECOLUL AL XIX-lea

BUCUREȘTI
— 1975 —

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

PAULA DIACONESCU

ELEMENTE DE ISTORIE A LIMBII ROMÂNE LITERARE MODERNE

PARTEA A II-a. EVOLUȚIA STILULUI ARTISTIC ÎN SECOLUL AL XIX-lea

BUCUREȘTI
— 1975 —

Lucrarea de față este destinată în special studenților din anul IV de la Facultatea de limbă și literatură română (cursuri de zi și fără frecvență) și studenților de la facultățile de limbi străine, care studiază Istoria limbii române literare.

Materialul a fost analizat în colectivul de catedră care s-a declarat de acord cu tipărirea sa în actuala redactare.

I. STILUL ARTISTIC – FORMĂ LINGVISTICĂ DE MANIFESTARE ÎN DOMENIUL ESTETICULUI

ABORDAREA LINGVISTICĂ ŞI STILISTICĂ A STILULUI UNUI SCRIITOR

1. Raportul dintre *stilistica funcţională* şi *stilistica literară*. **2.** Normă a limbii literare şi stil în opera beletristică. Modalităţi de abordare a stilului unui scriitor. **3.** Caracterul organizat al limbajului artistic. Concepte moderne în analiza limbii şi implicaţiile lor în analiza stilistică.

1. *Stilistica funcţională* este interesată de felul în care se utilizează instrumentul lingvistic comun în transmiterea unor informaţii în cele mai diverse sectoare ale activităţii umane. Stilistica funcţională stabileşte *specificul*, adică *stilul* unui anumit limbaj. Ea deplasează cercetarea din planul vorbirii curente, uzuale, în planul vorbirii elaborate în sensul larg al acestui termen.

Stilistica funcţională nu studiază şi nici n-ar trebui să studieze, la nivelul limbii literare, exclusiv stilurile funcţionale intelectuale (*ştiinţific*, *publicistic*, *oficial-administrativ*). Ea studiază şi trebuie să studieze, de asemenea, *stilul artistic* în sistemul limbii, alături şi în opoziţie cu celelalte stiluri funcţionale (Mukařovský). Aşadar, această disciplină dezvăluie diversificarea limbii în raport cu scopurile comunicării, cu funcţiile inerente unui anumit enunţ lingvistic. Includerea limbajului artistic în general (a celui poetic în particular) ca parte componentă a sistemului stilistic al limbii a condus la o reconsiderare a caracterizării lui, la o concepţie nouă asupra acestui limbaj, considerat acum *drept unul dintre limbajele funcţionale ale limbii* (Mukařovský, Jakobson).

Considerarea limbajului artistic ca limbaj funcţional înlătură, de ex., interpretări mai vechi, astăzi perimate, ale limbajului poetic ca expresie *ornantă*, ca expresie *frumoasă*, ca expresie a *afectivităţii (limbaj emoţional)*, ca expresie *figurată (limbaj figurat, comunicare prin imagini)*; toate acestea rămîn numai mijloace din multiplele

mijloace posibile ale limbajului artistic, subordonate funcției lui **expresiv-estetice.** Stilul artistic prezintă, în ansamblul stilurilor limbii literare, structura lingvistică cea mai eterogenă, întrucît funcția expresiv-estetică nu exclude, teoretic, nici un tip de exprimare posibilă. De aceea, în mod obișnuit, *abaterile* de la uzul limbii literare sînt apreciate ca fenomene stilistice, cu funcție expresiv-estetică.

Analiza stilului artistic în interiorul operei literare nu implică negarea momentului anterior (analiza stilului artistic în sistemul stilistic al limbii), ci, dimpotrivă, se bazează pe el. Astfel, *stilistica literară* poate fi considerată o ramură a stilisticii funcționale. Obiectul ei îl constituie stilul artistic mai ales pe o anume treaptă stilistică a limbii (stilul individual artistic) studiat și din perspectiva operei literare. Lărgirea unghiului în analiză derivă din specificul funcției acestui stil. Funcția estetică determină analiza stilului artistic la nivelul operei literare ca *tehnică* raportată la o anumită *viziune* artistică, întrucît atît conținutul, cît și forma expresiei constituie, în cadrul operei artistice, o elaborare a unui proces unic. Faptul acesta nu presupune și o altă încadrare a stilisticii literare, adică dincolo de stilistica funcțională a limbii, ci cel mult izolarea ei ca zonă interdisciplinară. Iată de ce nu este întîmplătoare evoluția teoriei stilisticii literare moderne spre *semiotică,* deși enunțul artistic continuă să fie diferențiat de orice alt tip de enunț.

Un anumit limbaj (științific, artistic etc.) trebuie analizat nu numai ca material, ci și ca limbaj funcțional, ca modalitate specifică de utilizare a unui material lingvistic, ca adaptare a sistemului limbii la un scop anume al actului realizat de comunicare, deci ca *stil.*

2. În stilul artistic, formă lingvistică de manifestare în domeniul esteticului, cantitatea de informație transmisă este dependentă de efectul pe care-l produce o anume formă a expresiei asupra receptorului. De aceea, în literatura artistică, limba nu este numai mijloc de comunicare, de transmitere a unei informații, ci devine scop, element esențial al operei. Acesta este și motivul pentru care în stilul artistic se manifestă mai pregnant stilul individual al autorului.

Întrucît în literatura artistică limba realizează un mod specific de comunicare, stilul artistic este deschis tuturor faptelor lingvistice, indiferent cărui stil funcțional al limbii, cărui limbaj special (jargon, argou), cărui moment din evoluția limbii, cărei arii geografice etc. ar aparține ele. De aici decurge necesitatea de a distinge, în fiecare moment de evoluție a limbii, faptele lingvistice care privesc evoluția normelor limbii literare în general, de faptele lingvistice limitate la evoluția normelor stilului artistic în special. În scopul acestei delimitări se impune, pentru fiecare perioadă cercetată, raportarea faptelor lingvistice actualizate într-o variantă sau alta a stilului artistic la faptele lingvistice actualizate în stilurile funcționale ale limbii literare. Astfel, ținînd seamă și de acest aspect comparativ al cercetării limbii operelor artistice, necesitatea descrierii lor după o procedură lingvistică rămîne evidentă. Pe baza analizei compartimentelor limbii (fonetica, gramatica, lexicul) în orice categorie de texte, se poate aproxima *norma* generală a limbii literare (trăsăturile comune stilurilor ei), precum și *norma* specifică fiecărui stil în parte.

Un text prezintă amprenta mediului, a timpului, a locului în care s-a produs. În consecință, oricare din compartimentele limbii (fonetica, gramatica, lexicul) poate fi caracterizat prin trăsături determinate de unul din cei trei factori: socio--cultural, istoric, geografic.

Așadar, reținem că metoda de analiză a unui text de literatură artistică din punct de vedere lingvistic constă în relevarea, sistematizarea și explicarea faptelor de limbă în care acel text a fost scris. Din acest unghi al analizei, cercetătorul constată faptele legate de evoluția aspectului normativ al limbii literare în general și al limbii literaturii artistice în special.

Studiul limbii literaturii artistice impune însă și o modalitate de abordare mai complexă, care se conjugă deseori și inevitabil cu rezultate din domeniul altor discipline al căror obiect de cercetare este tot opera literară, privită sub alte aspecte. Analiza lingvistică trebuie completată cu analiza stilistică a textului literar.

Analiza stilului poate fi realizată fie luînd ca punct de plecare autorul, fie lectorul, fie mesajul însuși [1]. Analiza stilistică luînd ca punct de plecare mesajul însuși constituie un aspect important al abordării intrinsece a textului literar.

Lingvistica a introdus și în stilistică noțiunea de structură. Opera literară nu este numai un simplu inventar particular de forme, de cuvinte, de figuri, ci și un limbaj organizat. Modul de organizare în care materialul lingvistic capătă eficacitate expresiv-estetică alcătuiește structura stilistică a textului. Pentru descoperirea ei, studiul proporției, poziției, combinării faptelor de limbă constituie o premisă necesară. Identificarea unui element expresiv-estetic se realizează numai în funcție de alte elemente ale textului, de ansamblul în care el se integrează. Astfel, preocuparea de a identifica dispunerea fonemelor în scheme eufonice nu poate oferi singură măsura valorii estetice a fonemelor în poezie. În acest scop este necesară depistarea unor reluări de foneme în cuvinte de obicei învecinate, cu structuri sonore asemănătoare (de ex. avînd același număr de silabe, poziție identică de apariție a vocalei reluate) care pot realiza o funcție de reliefare a unei semnificații relevante în text. Valoarea estetică a fonemelor poate fi așadar controlată numai la nivelul global al valorilor estetice ale unui text poetic dat. În orice text există un punct de *relevanță* identificabil ca factor organizator estetic al limbii, la toate nivelele ei: lexical-semantic, gramatical, fonetic.

Analiza stilistică servește și cercetării literare oridecîteori se urmărește precizarea efectelor estetice ale limbajului.

Cercetătorul evoluției normelor limbii literaturii artistice este interesat atît de constituirea și evoluția modului de organizare în care materialul lingvistic realizează o funcție estetică, cît și de constituirea și evoluția tipurilor stilistice specifice unui scriitor, stabilite în funcție de mai mulți factori: a) raportul dintre expresia artistică și atitudinea autorului (stil *clasic*, stil *romantic* etc.); b) raportul dintre expresia

[1] Cf. Gérald Antoine, *La stylistique française*, în „Revue de l'enseignement supérieur", Paris, 1959, I, p. 60.

artistică și sistemul limbii (stil *popular*, stil *familiar*, stil *savant* etc.) ; c) raportul dintre expresia artistică și forma de manifestare a limbii (stil *oral*, stil *scriptic*) ; d) raportul dintre expresia artistică și participarea autorului (stil *obiectiv*, stil *subiectiv*) ; e) raportul dintre expresia artistică și referent (stil de notație *conceptuală*, stil de notație *senzorială*) etc.

3. Caracterul organizat al limbajului artistic poate fi pus în evidență prin descrierea lui pe baza unor concepte moderne în analiza limbii.

3.1. Sistem / text ; cod / mesaj. Pentru a releva faptul că în limbă există o diferență între actul realizat și sistemul care a permis realizarea actului vorbit, F. de Saussure a operat distincția dintre *parole* (vorbire), care n-ar fi decît execuția particulară individuală a unei norme lingvistice, și *langue* (limbă), sistemul general comun tuturor indivizilor care vorbesc aceeași limbă. Există, așadar, o dialectică a faptelor de limbă, caracterizată prin solidaritatea dintre latura lor abstractă, generală, socială (limba) și latura lor concretă, particulară, individuală (enunțul realizat). Această distincție, deși insuficient elaborată de Saussure [2], s-a impus în cercetarea lingvistică, indiferent de teoria în funcție de care această delimitare continuă să se facă. Mai ales în analiza aspectului scris al limbii, termenii *limbă/vorbire* (act care presupune un emițător și un receptor) sînt înlocuiți prin cuplurile *sistem/text* (înțeles ca *scriitură* și *lectură*) și, mai recent, prin *cod/mesaj*. În această perspectivă, *lingvistica* rămîne *știința limbii*, iar *stilistica, studiul textului, al mesajului în general*, al textului, al mesajului literaturii artistice în particular.

Noțiunea de *text literar* implică, însă, în cercetările mai noi, delimitări cu consecințe importante în analiza stilistică : *un text* este *produs, un metatext este perceput ;* textul produs este *creație*, textul perceput este *interpretare.* [3] Stilistica literară (înțeleasă ca *„science du discours littéraire")* ar avea, în consecință, două ramuri complementare : una (numită de obicei *poetică* [4]) studiază *„les virtuels beaucoup plus que les réels, les possibles de l'oeuvre littéraire plus que l'oeuvre réalisée"* [5], alta (*stilistica* propriu-zisă) studiază discursul literar realizat. Este evident că rezultatele descrierii textului realizat interesează mai mult cercetările de istorie a limbii literaturii artistice, pe cînd rezultatele interpretării textului virtual interesează mai mult cercetările de critică literară, de teorie a literaturii.

Raportul *cod-mesaj* impune în analiza stilistică a textului operarea unei distincții necesare între *valoarea* semnelor care decurge din locul pe care ele îl ocupă în sistemul limbii și actualizarea acestor valori în

---

[2] Vezi precizarea raporturilor dintre sistemul limbii, normă și vorbire la Eugenio Coseriu, *Sistema, norma y habla*, Universidad de Montevideo, Facultad de huma nidades y ciencias, 1952.

[3] Vezi Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968, p. 15. *„Le texte c'est l'esthétiquement réel, le métatexte c'est l'esthétiquement irréel"* (Bense).

[4] Cf. T. Todorov, în „Linguistique et littérature". (Débat organisé par H. Mitterand, *Les Lettres françaises*, 20 avril 1967, p. 4).

[5] T. Todorov, *op. cit.*, p. 4.

efecte stilistice dintre cele mai variate în interiorul structurii lingvistice a textului.

Pentru orice text se postulează descrierea a două tipuri de structuri: a) structura de tip *paradigmatic, selectiv* a codului; b) structura de tip *sintagmatic, combinatoriu* a mesajului. Contextul trebuie considerat ca element de referință pertinent pentru înțelegerea faptelor de stil.[6] Perspectiva analizei contextuale este a *stilisticii funcționale:* un fapt de stil este evaluat prin trăsătura de „mise en relief", ceea ce revine la formula că stilul „pune în valoare"[7].

Analiza faptelor de stil ca rezultat al unei alegeri a reactualizat formula stilului ca *abatere (deviere, anomalie)*[8] în raport cu o anumită normă de vorbire sau cu sistemul limbii care generează această normă. Perspectiva analizei stilului ca deviere este fie a *stilisticii statistice,* care identifică elementul rar, non-frecvent *(anomalie cantitativă, statistică* sau *de frecvență)* sau elementul care constituie rezultatul transgresării, violării unei reguli existente *(anomalie calitativă* sau *agramaticalitate)*[9], fie a *retoricii,* care identifică diferitele anomalii ca *figuri.*[10] Întrucît figura se caracterizează prin expresivitate, limbajul figurat devine obiect al stilisticii.

În general, din diferitele accepții clasice sau moderne ale termenului de *figură* transpare ideea analizei limbajului figurat ca limbaj deviant. O asemenea definiție a conceptului de figură găsim și la Ch. Bally: *„une manière de concevoir et d'exprimer une représentation qui n'est pas conforme à la réalité objective ou à la logique linguistique"*[11].

Limbajul figurat se definește prin opoziție cu cel natural[12].

Limbajul natural are o structură *logică,* în timp ce acela figurat este o deviere spre *alogic;* limbajul natural oferă o înțelegere obiectivă a unui lucru, fenomen etc., în timp ce limbajul figurat oferă una *subiectivă;* limbajul natural are, în procesul de comunicare, o funcție *cognitivă,* limbajul figurat are o funcție *expresivă.* De aceea, figurile reprezintă interes și în sine, nu numai ca mediator al unei semnificații referențiale; fiind sesizat prin semnificațiile referențiale (denotative), limbajul natural este *transparent,* în timp ce, sesizat prin semnificațiile conotative, limbajul

---

6 Pentru o teorie a contextului stilistic, vezi Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale,* Paris, 1971, p. 50 și urm.

7 Vezi M. Riffaterre, *op. cit.*; vezi și prezentarea faptului de stil din același unghi, la Boris Cazacu, *Limbă și literatură,* în LL, nr. 1 (28), 1972, p. 9—11.

8 În această problemă vezi I. Coteanu, *Stilul ca deviere,* în SCL, XXII, nr. 3, 1971; I. Coteanu, *Stilistica,* p. 45—87; Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică,* București, 1972, p. 23 și urm.

9 Cf. S. R. Levin, *Deviation — Statistical and Determinate* — in *Poetic Language,* în *Lingua,* 12 (1963), 3. Pentru diferitele tipuri de anomalii calitative la nivelul combinării *epitetului* cu determinatul său, vezi Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă,* în SCL, nr. 2 și 3, 1972.

10 Vezi Tzvetan Todorov, *Littérature et signification,* Paris, 1967, p. 97—114.

11 Ch. Bally, *Figures de pensée et formes linguistiques,* „Germ.-Rom. Monatsschrift", VI, 1914, p. 407.

12 Vezi Tz. Todorov, *op. cit.,* p. 97—114; G. Genette, *Figures,* Ed. du Seuil, 1966.

figurat este *opac* [13], reține comunicarea, captînd un interes în sine prin valorile imaginative pe care le dezvoltă.

Mecanismul oricărei figuri are la bază patru operații [14] : *suprimare* (de ex. *asindetonul*), *adăugare* (de ex. *polisindetonul*), *suprimare-adăugare* (de ex. *chiasmul*), *permutare* (de ex. *hiperbatul*).

Figurile se plasează la două nivele diferite : *lingvistic* și *logic* (în această ultimă situație, figura vizează raportul dintre semn și referent : de ex. *ironia*).

După cum se poate observa din această prezentare succintă asupra unor probleme referitoare la studiul figurilor, retorica, integrată stilisticii, a împrumutat metode de investigație din domeniul lingvisticii.

3.2. Sistem / creativitate. Noam Chomsky [15], un alt mare creator al lingvisticii moderne, aduce o nouă perspectivă în cercetările de teorie a limbii, modificînd într-un anume fel, dar mai ales completînd [16], problematica fondatorilor structuralismului.

Trei principii stau la baza teoriei lingvistice a lui Chomsky : raportul dintre *competență* și *performanță ;* diferența dintre structura *profundă* (de adîncime) și structura *exterioară* (de suprafață) ; caracterul *dinamic* al gramaticii.

În teoria lui Chomsky, un concept ca cel de *competență* [17] lingvistică (posesia intuitivă a unui anumit sistem de către individul vorbitor capabil să producă sau să înțeleagă [18] un număr infinit de fraze distincte, dintre care multe pot fi enunțuri inedite), opus conceptului de performanță lingvistică (actul particular de producere a unui enunț în funcție de

---

13 Pentru accepția termenilor (limbaj) *transparent, opac*, vezi și Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, I.

14 Vezi *Rhétorique générale* par le groupe μ, Paris, 1970, p. 49.

15 Întrucît aici ne interesează generativismul, ca și structuralismul, numai sub unele aspecte privite ca atitudine, ca teorie lingvistică generală, fără să implicăm aspecte de tehnicitate în practica analizei, trimitem în special la următoarele lucrări : Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Sintax*. Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1965 ; N. Chomsky, *Language and Mind*, 1968, Harcourt, Brace & World, Inc. New York/Chicago/San Fancisco/Atlanta ; N. Chomsky, *Cartesian Linguistics, A Chapter in the History of Rationalist Thought*. New York, Harper & Row, 1966 ; N. Chomsky, *The Formal Nature of Language*, dsE. Lenneberg, Biological Foundations of Language. New York, Londres et Sydney, John Wiley & Sous Inc. 1967 ; N. Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory*. La Haye et Paris, Mouton & C, 1964.

16 Chomsky, și apoi diferiții săi comentatori opun net concepția generativistă asupra limbii, concepției structuraliste. În această opoziție, noi nu vedem, însă, decît o negare dialectică a uneia prin cealaltă, o completare a unei concepții analitice asupra limbii (structuralismul) cu alta sintetică (generativismul).

17 Pentru confruntarea conceptelor *limbă/vorbire* cu cele de *competență/performanță*, vezi Solomon Marcus, *Linguistique générative, modèles analytiques et linguistique générale*, în „Revue Roumaine de Linguistique", București, tom. XIV, 1969, nr. 4, p. 313 și urm.

18 În definirea competenței, individul este considerat emițător-receptor, adică intră în definiție numai în măsura în care el este în relație cu alți indivizi ai grupului social din care face parte. Prin aceasta, opoziția *individual/social* din teoria lui Saussure capătă o semnificație mai prfoundă, întrucît cupluri ca *locutor-auditor, producere-percepere* a enunțului plasează problema comunicării lingvistice în procesul general al comunicării.

competenţă), centrează problematica studierii limbii pe ceea ce el numeşte *creativitate* a limbajului, idee formulată vag şi de F. de Saussure prin termenul de *„faculté linguistique”*. O limbă este un obiect pe care indivizii care o vorbesc îl creează, un obiect al cărui sistem ,fie de producere, fie de înţelegere, se află în posesia tuturor indivizilor. Deci competenţa este intuiţia particulară pe care orice individ o posedă cu privire la propria sa limbă şi la mijloacele de a o utiliza. Astfel, dincolo de comportamentul lingvistic manifestat, acela care se materializează în „performanţă”, există sistemul, competenţa lingvistică — fenomen *dinamic*, incluzînd aspectul creator al limbii în construcţia frazelor — ce determină acest comportament. Chomsky numeşte *gramatică generativă* tocmai acest sistem motor care determină competenţa lingvistică a indivizilor. Orice individ vorbitor (cu atît mai mult poetul) inventează într-un anume fel limba, pe măsură ce el se exprimă, sau o redescoperă, pe măsură ce el o aude vorbind în jurul său.

Creînd conceptele de bază ale gramaticii generative *(competenţă/ performanţă)*, Chomsky consideră limba ca un proces, depăşind înţelegerea ei ca sistem închis, static. Într-adevăr, gramatica generativă implică înţelegerea limbii şi ca *act creator de producere*, deci, cum se spune, ca *activitate creatoare a spiritului*, ca *producţie activă, dinamică* a vorbitorului, nu ca produs static în baza unui repertoriu obişnuit de scheme, tipare, modele *[patterns]* în care vorbitorul ar insera numai cuvinte sau morfeme. Un asemenea mod de a vedea s-ar aplica poate — subliniază Chomsky — formulelor de salut sau unor clişee verbale, dar el ar da o imagine complet falsă utilizării normale a limbii, uzajului infinit din mijloace finite.

Aşa cum s-a mai subliniat, trecerea de la perspectiva lui F. de Saussure la cea a lui N. Chomsky înseamnă trecerea categorică de la o concepţie a limbii ca rezultat, la aceea a limbii ca proces, de la o concepţie statică asupra sistemului limbii, la una dinamică.

Plecînd de la o observaţie a lui Humboldt, Chomsky stabileşte distincţia dintre ceea ce el numeşte *structură profundă* şi *structură de suprafaţă*. Graţie acestei distincţii, *componenta transormaţională* devine o necesitate a gramaticii, întrucît dacă gramatica urmăreşte să furnizeze o explicaţie, o interpretare semantică a frazelor, ea trebuie să aibă posibilitatea reducerii structurii de suprafaţă pînă la structura profundă. Acest proces de reducere poate fi considerat ca o transformare a unei structuri în alta. Aşadar, prin legătura ei explicativă, gramatica transformaţională [19] are alt scop decît una taxinomică, ce se limitează la observarea şi la constatarea fenomenelor lingvistice, la descrierea şi clasificarea formelor sau la stabilirea relaţiilor semantice la nivelul structurii de suprafaţă.

3.2.1. Din aplicarea principiilor gramaticii generative în cercetarea stilistică au rezultat pînă în prezent numai formulări parţiale şi nu

---

[19] Vezi E. Vasiliu şi Sanda Golopenţia-Eretescu, *Sintaxa transformaţională a limbii române*, Bucureşti, 1969, p. 15—57; Gabriela Pană-Dindelegan, *Concepte de bază ale gramaticii transformaţionale*, în „Limba română“, XVII (1969), nr. 5, p. 435—441.

principii alcătuind o concepție unitară, capabilă să determine orientarea clară în analiza practică de text[20]. Am expus aici conceptele de bază ale teoriei generative care pot orienta analiza stilistică spre descoperirea unor structuri virtuale, de profunzime ale enunțurilor poetice individuale; spre ineditul creator, dar și spre aspectul creator al utilizării normale a limbii într-un text poetic. Așezarea acestor principii la baza unei stilistici moderne ar deschide un drum nu fără tradiții. Astfel, întemeiată pe ideea că orice enunț în limbă este un produs creator, ni se pare că teoria chomskyană poate determina principii ale unei stilistici generale destul de apropiate de unele principii estetice ale lui Benedetto Croce sau de unele idei în analiza stilistică propusă de Karl Vossler.

Pentru analiza practică a textului literar, în special a textului poetic modern, concluzia pe care am desprinde-o din principiile unei gramatici generative ar fi aceea de a considera expresia artistică drept manifestare a unei anumite conștiințe artistice și explicată ca atare. Așadar, descrierea stilului privit ca *tehnicitate* trebuie înglobată într-un studiu explicativ, sintetic, capabil să releve aspectul creator al limbajului artistic, să descopere, prin analiza semnelor, *structura stilistică a unei viziuni.* Tocmai prin studiul expresiei (al textului realizat) ar trebui să se precizeze că există în stilul individual al unui scriitor ceva care depășește faptul de expresie: *viața latentă a operei*. Așadar, există în stil ceva care rămîne în afara stilisticii (Dámaso Alonso).

BIBLIOGRAFIE

La lucrările din note, adăugăm: Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură și artă*, Ed. Minerva. București, 1974; Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History; Essays in Stylistics*. Princeton University Press, 1948; *Id.*, *Stilstudien*, 2 vol. München: Hueber, 1961; *Id.*, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966; G. Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, 1950; G. Gougenheim, *La statistique de vocabulaire*, în „Revue de l'enseignement supérieur", 1959, nr. 1, p. 137—144; P. Delbouille, *Définition du fait de stylé*, în „Cahiers d'analyse textuelle", 1960, nr. 2, p. 94—104; U. Eco, *Opera aperta*, Milano, 1962; *Id.*, *La struttura assente*, Milano, 1968 (în special capitolul: *Il messaggio estetico*); *Id.*, *Le forme del contenuto*, Milano, 1972; P. Guiraud, P. Zumthor, A. Kibedi Varga, J. A. G. Tans, *Style et littèrature*, La Haye, 1962; G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963; *Communications*, nr. 4, *Recherches sémiologiques*, Paris, 1964; D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, 1965; J. P. Thorne, *Stylistics and Generative Grammars*, în „Journal of Linguistics", 1, 1965, p. 49—59; R. Barthes, *Elementi di semiolo-*

[20] Cîteva lucrări semnificative pentru orientarea generativistă în cercetările de stilistică au fost prezentate critic de Liliana Ionescu, *Cîteva puncte de vedere asupra aplicării gramaticii generative în cercetarea stilistică*, în SCL, XXIII, nr. 6, 1972, p. 627—635. La acestea, adăugăm: T. van Dijk, *Aspects d'une théorie générative du text poétique*, în A.-J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse (Coll. L), 1972; van Dijk, *Modèles génératifs en théorie littéraire*, în *Essais de la théorie du texte*, Paris, *Ed. Galilée* (coll. A la lettre), 1973; N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1973.

gia, Torino, 1966 ; *Id.* (ed.), *L'Analyse structurale du récit (Communications* nr. 8), Paris, Editions du Seuil, 1966 ; Morris W. Croll, *Style Rhetoric and Rhythm* edited by J. Max Patrick, Robert O. Evans et alii, Princeton University Press, 1966 ; G. C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Torino, 1966 ; S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, 1966 ; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1967 ; B. Terracini, *Analisi stilistici ; teoria, storia, problemi*, Milano, 1968 ; Gérard Genette, *Figure* II. *La parola letteraria*, Torino, 1972 (în original : *Figures* II, Editions du Seuil, 1969) ; Freeman, Donald C. (ed.), *Linguistics and Literary Style*, New York, 1970 ; Claude Tatilon, *Les grandes options de la stylistique littéraire*, în „Le Français dans le monde", 71, 1970 ; Seymour Chatman (ed.), *Literary Style : A Symposium*, New York : Oxford University Press, 1971 ; Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, 1971 ; *Id.*, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954 ; *Id.*, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht — Paris, 1960 ; *Id.*, *Essais de stylistique*, Paris, C. Klincksieck, 1970 ; Julia Kristeva, Josette Rey-Delbove, Donna J. Umiker (eds.), *Essays in Semiotics. Essais de Sémiotique*, Mouton, The Hague — Paris, 1971; Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu (ed.), *Poetică şi stilistică. Orientări moderne. Prolegomene şi antologie.* Editura Univers, Bucureşti, 1972 ; Bruno Traversetti-Stefano Andreani, *Le strutture del linguaggio poetico*, Torino, 1972 ; Nils Erik Enkvist, *Linguistic Stylistics*, Mouton, The Hague — Paris, 1973.

II. STILUL ARTISTIC PÎNĂ LA M. EMINESCU

PRECIZĂRI DE METODĂ

1. Opoziția p r o z ă / p o e z i e. 2. S t i l u l, manifestare a unui anumit sistem al limbii și s t i l u l, manifestare a unei alegeri individuale. 3. Premise teoretice ale unei tipologii a stilurilor. 4. Problema evaluării unui anumit stil. 5. Evoluția normelor limbii literare și evoluția estetică a limbii. 6. Izvoarele din care se alimentează limbajul artistic la începutul secolului al XIX-lea. 7. Compararea reeditărilor succesive ale aceluiași text, metodă de stabilire a gradului de modernizare și unificare a normelor limbii literare la începutul secolului al XIX-lea.

1. Limba literară utilizată de poeți și prozatori poate însuma o mai mare varietate de forme și construcții în raport cu limba literară a actelor publice, a lucrărilor științifice sau a scrierilor publicistice. De exemplu, repetiția care realizează un chiasm este o construcție funcțională, reliefează elementul artistic al comunicării și apare de regulă în limbajul poetic. Aceeași repetiție este nefolositoare și deci absentă în stilul actelor oficiale (administrativ). Marca distinctivă a limbajului artistic constă însă nu atît în varietate, cît în puterea expresivă a mijloacelor lingvistice diferențiate de la un scriitor la altul. De aici rezultă modul de prezentare diferit al evoluției limbajului artistic modern, față de cel adoptat în prezentarea evoluției celorlalte variante stilistice ale limbii literare moderne.

Vom expune, așadar, rezumativ, modul de prezentare a materiei în paginile care urmează.

Operele literare le-am grupat în p o e z i e, p r o z ă propriu-zisă și d r a m ă, întrucît adeseori stilul diferă de la un gen la altul. Astfel, poetul e mult mai constrîns decît prozatorul să-și aleagă, din întreg materialul

limbii, în primul rînd acele cuvinte care sînt mai potrivite pentru a s e n s i b i l i z a ideea:

Pe perina cu foi de rozmarin
Alunecase capul ei la vale,
Pe fruntea albă, **ca zăpada nopții,**
Ningeau podoabă-nduioșați cireșii:
Murea fecioara...

Și ochilor senini, **ca dimineața,**
Le **adormea** *azi cea din urmă* **rază**
În adumbrirea pletelor **de aur.**
Iar buzele curate, **ca un cîntec**
Mureau zîmbind *azi cel din urmă* **zîmbet:**
Murea fecioara...

(GOGA, *Frumoasa cea din urmă*)

Fără să fie străine prozei, f i g u r i l e, r i t m u l etc. sînt forme prin excelență poetice (poezie — gr. *poiêsis* „acțiunea de a crea" — în sens primar, înseamnă creație, vorbire fictivă).

Opoziția dintre proză și poezie este veche, cu toate că nu există o stabilitate absolută a criteriului după care se operează distincția dintre cele două categorii.

După cum se știe, pînă la începutul secolului al XX-lea, acest criteriu era în esență de ordin fonic: *metrul* în strînsă legătură cu *ritmul* (numărul de silabe al unui vers, alternanța regulată a silabelor scurte și lungi, accentuate și neaccentuate, un anumit număr de silabe și omofonie a finalelor de vers, iar, pentru poezia lirică, și anumite reguli de construire a strofelor) [1].

Modul auditiv (la început, poezia lirică era cîntată, epopeea era recitată) nu mai este de mult singurul mod de consumare a poeziei. Modul vizual i se substituie treptat și devine preponderent. Aspectul grafic al poeziei devine cel puțin tot atît de important ca aspectul ei fonic în epoca modernă. G. Genette (*op. cit.*, p. 425) amintește de faptul că modernizarea poeziei, prin creația poetică a lui Mallarmé și Apollinaire, înseamnă și o tentativă sistematică de explorare a resurselor poetice aparținînd aspectului grafic. Cu acest prilej se reliefează și alte caractere ale limbajului poetic, pe care autorul citat le califică drept *formale*, în sens hjelmslevian: aceste caractere nu țin de modul de realizare („substanță" fonică sau grafică) a semnificantului, ci de articulația însăși a semnificantului și semnificatului în unitatea lor. Astfel începe să se deplaseze, și nu numai pentru perioada modernă, criteriul de apreciere a limbajului poetic, de la aspectul prozodic la cel *semiotic* [2],

---

[1] Vezi G é r a r d G e n e t t e, *Langage poétique, poétique du langage*, în *Essays in Semiotics. Essais de Semiotique*, ed. Julia Kristeva, Josette Rey-Debove, Donna J. Umiker, Mouton, 1971, p. 423.

[2] Vezi, de exemplu, P. G u i r a u d, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, în „Langue et Littérature", Paris, 1961; G. G e n e t t e, *op. cit.*, p. 423—446; B o r i s A. U s p e n s k i j, *Les problèmes semiotiques du style à la lumière de la linguistique*, in *Essays*... p. 446—466.

precum și de la o modalitate orală la *„une sorte de diction silencieux"* comparabilă cu aceea a unui muzician exersat la lectura unei partituri. Cu alte cuvinte, există *„une façon muette de percevoir les effets* **sonores**" (cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 425).

Urmînd exemplul lui Mallarmé, Valéry opunea funcției prozaice a limbajului, în esență tranzitivă (traductibilă), funcția poetică a limbajului, pentru care forma este indestructibil legată de sens, comparînd *tranzitivitatea* prozei cu aceea a mersului, iar *intranzivitatea* poeziei cu aceea a dansului. (Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 440). Pentru Valéry, ca și pentru Mallarmé, indisolubilitatea formei și a sensului, considerată însăși esența limbajului poetic, creează iluzia unei asemănări între cuvînt *(„mot")* și lucru *(„chose")*, astfel încît actul de creație poetică poate fi considerat ca acțiune neîncetată pentru *a motiva limbajul („motiver le langage")*. În limbajul poetic — arată Roland Barthes — semnele tind să fie motivate. În studiul citat, G. Genette subliniază : *„L'étude du langage poétique ainsi défini devrait s'appuyer sur une autre étude, qui n'a encore jamais été systématiquement entreprise, et qui porterait sur la* **Poétique du langage**, *c'est-à-dire sur les innombrables formes de l'imagination linguistique". (op. cit.*, p. 440).

În consecință, autorul analizează cîteva procedee prin care expresia poetică tinde să motiveze semnele : onomatopee, armonii imitative, efecte de expresivitate fonică sau grafică, efecte de evocare prin sinestezie, asociații lexicale. Acestea sînt mijloace dintre cele mai facile. Există însă altele, mai rafinate, prin care se tinde să se apropie, să se adapteze, unul la altul, semnificantul și semnificatul, separați — în mod natural — prin legea arbitrariului semnului lingvistic. Această adaptare poate fi realizată prin două modalități diferite.

Prima constă în apropierea semnificatului de semnificant, alegînd dintre virtualitățile semice pe cele care se acordă mai bine la forma sensibilă a expresiei. A doua constă în apropierea semnificantului de semnificat. Această acțiune asupra semnificantului poate fi a) de ordin morfologic (modificarea formelor existente), b) de ordin semantic. Această ultimă acțiune constă nu în deformarea semnificanților sau în inventarea altora, ci în *deplasarea* lor, adică în substituirea unui termen propriu prin alt termen care se deturnează de la întrebuințarea sa și de la sensul său pentru a-i conferi o întrebuințare nouă, un sens nou. Această deplasare stă la baza figurilor de vorbire numite *tropi* în retorica clasică. Deci contrar termenului propriu sau literal, care este în mod normal arbitrar, termenul figurat este în esență motivat în două sensuri. Mai întîi pentru că el este *ales („choisi")*; în al doilea rînd, pentru că substituția se bazează pe un anumit *raport* între semnificația termenului care substituie și a celui substituit (raport de analogie pentru o metaforă, de incluziune pentru o sinecdocă, de contiguitate pentru o metonimie etc.). Acest raport rămîne *prezent (conotat)* în semnificantul deplasat, fapt care îi determină caracterul *motivat* în întrebuințarea sa figurată.

Motivarea poetică — precizează autorul citat — se relevă în lectură dacă poemul reușește să impună lectorului o atitudine motivantă. Limbajul poetic își descoperă prin aceasta adevărata sa „structură" care nu ar fi atît *„une* **Forme** *particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un* **État**" (p. 444).

2. În interiorul clasificării p o e z i e / p r o z ă, operăm altele, ori de cîte ori diversificarea stilistică le impune. Spre exemplu, întîlnim realizat stilul familiar în fabule și epistole, stilul retoric în poeme epice etc. Astfel, în cadrul poeziei, al prozei sau al dramei vom distinge clase separate (genuri, specii) cu modalități specifice de exprimare artistică.

Trebuie să subliniem că, în această privință, există două accepții ale stilului.[3]

Pe de o parte, s t i l u l, manifestare a unui anumit sistem al limbii, se definește prin trăsături *comune* unui ansamblu de texte aparținînd aceleiași categorii literare. Pe de altă parte, s t i l u l, manifestare a unei alegeri individuale, se definește prin trăsături *particulare* ale unui anumit text, care alcătuiesc *specificitatea* lui stilistică. În cazul din urmă se vorbește de stitlul individual al unui scriitor.

Menționăm că în prima accepție, stilul nu este examinat după criterii de apreciere, întrucît se analizează sistemul lingvistic inerent care se găsește la baza unor manifestări stilistice. Astfel, cînd facem constatarea că fabula se caracterizează în general printr-un limbaj familiar, avem ca punct de plecare în definirea stilului ei un anumit sistem care stă la baza unor texte aparținînd aceluiași gen. În acest caz, orientarea cercetării merge de la sistem la text.

În a doua accepție, stilul poate fi obiectul unei aprecieri directe. Punctul de plecare al cercetării este textul însuși. În acest caz, orientarea cercetării merge de la text la sistem.

În concluzie, în primul caz sîntem în prezența unui demers s i n t e t i c (s i n t e z a textelor susceptibile de o particularitate stilistică dată), în timp ce în al doilea caz sîntm în prezența unui demers a n a l i t i c (a n a l i z a textului cu o particularitate stilistică dată).[4]

3. Varietatea stilistică este definită ca un fenomen de *„poliglotism“*[5] — care nu este individual, ci sociologic determinat — inerent limbii : limba își manifestă funcția de comunicare prin diferitele ei limbaje, stiluri. Corespondența dintre diversitatea stilistică și fenomenele de poliglotism presupune, în principiu, recunoașterea echivalenței diferitelor stiluri în raport cu un conținut enunțat. Cu alte cuvinte, cînd afirmăm existența diferitelor stiluri, subînțelegem posibilitatea de a enunța în mai multe feluri același conținut.[6] Astfel, prin *cord* (termen în limbajul medical) și *inimă* (termen în limbajul extramedical) se desemnează un anumit organ. Dar raportul sinonimic dintre cei doi termeni este parțial : termenul științific este monosemantic, termenul curent este polisemantic, cu valori variabile după context.[7] Potrivit acestei situații, se afirmă[8], pe bună dreptate, că diferitele stiluri ale limbii se opun unul altuia, ca

---

[3] Cf. M. S c h a p i r o, *Style,* în „Anthropology Today : An Encyclopedic Inventory“, Chicago, 1953, p. 287.

[4] Cf. B o r i s A. U s p e n s k i j, *op. cit.*, p. 448.

[5] *Id., ib.*, 449.

[6] *Id., ib.*, 449.

[7] Vezi Ș t e f a n M u n t e a n u, *Limbajul medical.* Curs liber (VI), Institutul de medicină Timișoara, 1974, Lito I.M.T., p. 2—3.

[8] Cf. B o r i s A. U s p e n s k i j, *op. cit.*, p. 450.

și diferitele limbi între ele, și prin modalitatea lor specifică de a exprima conținuturi identice.[9] Deci echivalența potențială a diferitelor stiluri ale limbii consistă în ceea ce noi putem „traduce" dintr-un stil în altul, în interiorul aceleiași limbi. Avînd în vedere posibilitatea unei echivalențe stilistice pe baza identității de conținut enunțat, se poate vorbi, la diferite nivele, de mai multe modalități stilistice : a) stil *explicit (complet),* opus altuia *eliptic* (incomplet) ; b) stil *nominal,* opus altuia *verbal ;* c) stil *figurat,* opus altuia *nonfigurat,* etc. Evident, de fiecare dată cînd se vorbește de un stil sau altul trebuie pusă întrebarea pînă la ce punct avem dreptul să identificăm conținuturi enunțate în diferite stiluri.[10]

Se poate spune în concluzie că faptul de stil se bazează pe mecanismul *identitate-diferență* de care sînt susceptibile semnele lingvistice (cuvinte, propoziții etc.) ale aceleiași limbi. Într-un anumit context, două semne (de ex. *beteag* și *bolnav* sau *beteșug* și *boală, bîrne* „fig. *coaste*" (Arghezi) și *coaste ; De-ar veni primăvara* și *Aș vrea să vină primăvara)* sînt stilistic d i f e r i t e dacă ele sînt echivalente ca sens.

4. În măsura în care pentru un artist există posibilitatea de a enunța în modalități diferite (cu ajutorul diferitelor stiluri) același conținut, însăși *alegerea conștientă* a unuia sau altuia dintre stiluri devine semnificativă pentru a-i caracteriza stilul. În acest sens, apartenența elementelor lingvistice alese la un stil sau altul al limbii determină valoarea stilistică a exprimării lui artistice : stil nominal, stil eliptic etc. (dacă stilul reflectă trăsături intrisece limbii), stil cultivat, stil popular etc. (dacă stilul reflectă trăsături extrinsece limbii).

În general, stilul artistic este *non-marcat (neutru),* în sensul că un scriitor întrebuințează, în scopuri artistice (de ex. pentru a varia exprimarea), nu una, ci mai multe posibilități stilistice. Astfel este evident că sinonimia stilistică — fenomen care include termeni echivalenți prin sens, dar diferiți prin apartenența lor stilistică — cea mai bogată și cea mai variată se realizează în opera artistică. În acest caz, trăsătura stilistică dominantă a unui text poate fi determinată prin criterii statistice.

5. Într-o istorie a limbii literare, evoluția limbajului artistic trebuie înfățișată sub două aspecte : a) evoluția normelor limbii literare și b) evoluția estetică a limbii în diversele etape de dezvoltare a literaturii artistice.

Din punctul de vedere al evoluției normelor limbii literare, mai mulți scriitori (poeți sau prozatori) pot prezenta aceleași trăsături. Manifestarea diferită a elementului artistic în exprimarea unui scriitor determină însă necesitatea cercetării izolate a diferitelor stiluri individuale.

După 1860-1870, procesul de unificare a limbii române literare atinge un grad mai înalt și se reflectă diferențiat în opera diverșilor scriitori. De aceea, după această dată, vom prezenta în general atît limba cît și stilul unui scriitor independent de limba și stilul altui scriitor din aceeași perioadă, din aceeași regiune sau din regiuni diferite.

[9] Pentru limbi, acest tip de opoziție a fost demonstrat de L. H j e l m s l e v.
[10] B o r i s A. U s p e n s k i j, *op. cit.*, p. 451.

6. Izvorul principal din care se alimentează limbajul artistic la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea era limba vorbită, diferită de la o provincie la alta. Costache Conachi, Iancu Văcărescu n-au dispus de modele artistice anterioare. Şi unul şi altul reflectă expresia familiară (adeseori cu origine în cîntecele lăutăreşti) în poeziile lor. Neologismele şi construcţiile noi sînt mai frecvente la Iancu Văcărescu.

Acţiunea de traduceri din limbile străine, susţinută de Heliade încă în *Gramatica* sa din 1828 sau de Asachi, ia amploare odată cu ideea că o literatură nu se poate crea, dacă nu are modele de imitat. În acelaşi timp, prin traduceri bune *„intră în limbă toate frasurile şi mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiţilor autori vestiţi"* după cum se exprima Heliade. Prin intermediul traducerilor au pătruns mulţi termeni noi chiar în scrierile originale ale poeţilor sau prozatorilor de la începutul secolului al XIX-lea. Aşadar, traducerile au adus o contribuţie şi la unificarea limbii literare: neologismele.

Scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea prezintă, sub raport lingvistic, caractere comune cu scriitorii de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Într-adevăr, limba scrierilor lor continuă să aibă ca prim izvor tot limba vorbită. În consecinţă, ei reflectă în limbajul artistic particularităţi ale graiului local. Aproape de predecesori, scriitorii care se afirmă după 1830 se distanţează totodată de cei din perioada precedentă. Cauza principală e cultura, care nu mai e aceeaşi pentru scriitorii de după 1830. În contact direct sau indirect cu civilizaţia apuseană, cu literaturile şi limbile occidentale (mai ales franceza), scriitorii secolului al XIX-lea s-au îndepărtat mult, mai ales după 1840, de trecut şi această depărtare s-a reflectat şi în modul lor de a se exprima în limbajul artistic. Modernizarea expresiei cîştigă prin numărul mare de neologisme şi construcţii noi, prin muzicalitate şi armonie a frazei.

O formă de exprimare mai aleasă se realizează şi pe alte căi decît cea a influenţelor limbilor străine.

Asachi, Heliade cunoşteau limba textelor religioase pe care o promovau ca bază a unificării limbii literare. Acest fapt ar explica prezenţa unor arhaisme în scrierile lor.

După acţiunea lui Asachi de a reînvia forme şi cuvinte vechi, T. Cipariu publică în 1847 în *„Organul Luminării"* o listă de cărţi vechi, din care extrage formele flexionare mai curate, adică mai apropiate de latină [11], recomandîndu-le pentru uzul literar. Aşadar trebuie să facem distincţie între arhaismele conservate în graiuri, care pătrund în limbajul artistic din limba vorbită populară, şi cele cu caracter livresc, selectate conştient, folosite în urma unei opţiuni, care reflectă o anume atitudine a scriitorului în problemele limbii literare. Mai ales după 1840-1850, influenţa latinismului se vădeşte în lexic şi prin fixarea unor straturi noi de împrumuturi (de caracter francez, italian sau latinisme), precum şi

---

[11] Vezi *„Organul Luminării"*, 1847, p. 130—132, 136—142, 148, 154, 166, 172, 178, 184, 190, 196 etc.

prin modificarea formei neologismelor [12] din perioadele anterioare după model latin și romanic. Așadar, în cercetarea limbii unui scriitor de după 1840, trebuie să ținem seamă de faptul că ceea ce leagă mai mult pe un scriitor din această perioadă de cei din perioadele precedente sînt fonetismele, formele și construcțiile gramaticale populare. Îl desparte mai ales lexicul neologic, adeseori cu forme specifice pentru perioada de după 1840-1850, precum și o tendință vădită de unificare a formelor fonetice și gramaticale.

Sub influența unor scriitori romantici străini, spre anul 1840, încep să fie valorificate izvoare naționale, în special cronici și texte de literatură populară.

Astfel, e de presupus că Negruzzi a stăruit asupra cronicilor înainte de 1837, într-o perioadă cînd își pregătea *Ștefaniada* [13]. Orientarea lui Negruzzi către izvoare de inspirație din istoria națională este marcată cu poemul *Aprodul Purice*, apărut, pentru prima dată, în 1837. Acest poem inspirat din *O samă de cuvinte* (I. Neculce) a apărut cu un an înainte de întoarcerea lui Kogălniceanu în țară. Prin cele trei doine publicate la 1842 în *„Foaie pentru minte, inimă și literatură"*, dar alcătuite în 1838, Negruzzi se dovedește, ca și A. Russo [14], un prețuitor al cîntecelor populare înainte de întoarcerea lui Alecsandri în țară [15].

Interesul lui Negruzzi pentru izvoare de natură folclorică, dar mai ales pentru izvoare din istoria națională, poate fi explicat prin influența unor scriitori romantici ai timpului (Pușkin [16], Prosper Mérimée [17], V. Hugo [18] etc.).

Preocuparea pentru istorie și folclor ca izvoare de inspirație literară și de îmbogățire a limbii literaturii artistice crește și mai mult după 1840, cînd se publică documente și acte vechi, se editează scrierile cronicarilor [19], iar poezia populară este considerată adevăratul model al poeziei

---

12 Cuvinte latino-romanice pătrunse prin intermediul unei limbi neromanice (germana, rusa).

13 Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. II, p. 39.

14 Culegerile de poezie populară ale lui A. Russo încep în 1835.

15 V. Alecsandri s-a întors în țară în 1839, iar primele culegeri de balade le-a tipărit abia în 1852.

16 Vezi Alex. Bistrițeanu, *C. Negruzzi și creația populară*, în LL, VI, 1962, p. 370—371.

17 Vezi E. Lovinescu, *Viața și opera lui C. Negruzzi*, București, 1913, p. 362.

18 Vezi Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924. În tipografia Eliade, București, 1837, apare *Maria Tudor*, traducere din Victor Hugo. Scenele din *Alexandru Lăpușneanul* (cap. III), în care este prezentată agitația mulțimii la poarta curții lui Lăpușneanu, pot fi apropiate de scenele din *Maria Tudor*, unde ni se înfățișează asedierea Turnului din Londra de către poporul răzvrătit. Sursa de inspirație a lui Negruzzi în aducerea în scenă a gloatei — poate prelucrare după un model romantic — este însă una internă, un pasaj din Miron Costin. Vezi Ion Rotaru, *Costache Negruzzi, Alexandru Lăpușneanul*, în Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, 1967, p. 168.

19 M. Kogălniceanu publică documente și acte vechi în *„Arhiva românească"*. Tot el editează mai tîrziu scrierile cronicarilor sub titlul de *Letopisețe*. Laurian și Bălcescu publică texte vechi în *„Magazin istoric pentru Dacia"*.

culte autentice. Poetul cel mai de seamă pînă la Eminescu este Alecsandri, care a fost și un cercetător al poeziei populare. În ciuda unor exagerări latiniste manifestate în preocuparea de perfecționare a limbii literare din secolul al XIX-lea, poezia lui Alecsandri a impus modelul unui limbaj artistic îmbogățit pe baza tradiției populare, poetul valorificînd multe cuvinte condamnate de reprezentanții puriști. Așadar, în cercetarea limbii artistice din secolul al XIX-lea, trebuie să se facă distincție între elementele de tradiție menținute din limba vorbită și cele care provin din texte vechi scrise, în special texte religioase și cronici, precum și din literatura populară orală. Desigur, practic, operația nu este ușoară și nici totdeauna posibilă, întrucît multe fapte de limbă pot fi explicate prin surse diferite : limbă vorbită, texte vechi sau literatură populară orală. Identificarea unei surse devine și mai dificilă dacă se ține seamă de faptul că limba textelor vechi sau cea a literaturii populare putea exercita indirect, prin scrierile inspirate din trecut sau din poezia populară, o influență asupra limbii și stilului unor opere literare care nu mai aveau un izvor istoric sau popular.

7. Progresul pe care-l realizează exprimarea în limbajul artistic de la începutul secolului al XIX-lea poate fi ilustrat, spre exemplu, cu limba din scrierile lui C. Negruzzi.

Traducînd încă din 1823, în această perioadă, la vîrsta de 15—16 ani, Negruzzi întrebuințează graiul său vorbit, graiul moldovenesc. Mai tîrziu, în contact cu literatura romantică străină, inițiat în literatura noastră veche, influențat de scriitori munteni, mai ales de I. H. Rădulescu, Negruzzi își modifică permanent scrisul.

Sub raport dialectal, limba sa manifestă vădite tendințe de unificare; sub raportul varietății, limba sa se îmbogățește cu cuvinte, expresii, construcții vechi și populare, precum și cu cuvinte, expresii, construcții neologice. După 1840, vocabularul său devine mai variat. Termenii sînt apreciați sub raportul proprietății lor. Fraza cîștigă în claritate. Stilul devine mai nuanțat. Scriitorul posedă numeroase și variate procedee literare : simetria construcțiilor, ritmul, umorul și ironia ; sonoritatea și armonia unor expresii și cuvinte în ansamblul frazei etc.

Progresul ce se constată în limba scriitorului moldovean sub aspectul unificării normelor și modernizării lexicului a fost dovedit de Petre V. Haneș [20] prin compararea variantelor aceluiași text publicat la date succesive [21]. Folosind aceeași metodă, am constatat, într-adevăr, că deosebirile dintre diferitele retipăriri succesive ale aceluiași text sub supravegherea scriitorului privesc mai ales fonetica, morfologia și vocabularul, mai puțin construcția frazelor. Prin modificările aduse în reti-

---

20 *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, 1926, p. 162—164.

21 Pentru a dovedi tendința de unificare a normei literare în scrierile lui Gr. Alecsandrescu, metoda comparării variantelor aceluiași text publicat la date succesive este preconizată de I. Fischer, *Aspecte ale evoluției morfologiei românești literare în variantele poeziilor lui Gr. Alexandrescu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, 1958, p. 281—290.

La baza substituirilor de cuvinte, forme, construcții stă norma literară la un moment dat al evoluției ei. Caracterul stabil și unitar al normei poate fi precizat prin determinarea parametrilor ei statistici.

părirea diferitelor texte, Negruzzi înlocuiește forme moldovenești cu forme muntenești ; forme arhaice cu forme mai noi, impuse ulterior ca normă literară unică ; cuvinte vechi, populare sau regionale, prin termeni neologici de origine latino-romanică ; construcții care aminteau de frazele și perioadele greoaie ale predecesorilor săi prin construcții care anunță claritatea, ritmul și simetria frazelor și perioadelor stilului modern.

Cîteva exemple :

Alb. rom. 1839, nr. 73	**Păcatele**..., 1857
să adună (p. I)	*se* adună (p. 252)
am *agiuns* (p. I)	am *ajuns* (p. 253)
Dac. lit. 1840	
avusesă (p. 18)	*avusese* (p. 116)
era (p. 25)	*erau* (p. 120)
m-au silit (p. 26)	*m-a silit* (p. 120)
nu te vre (p. 12)	*nu te vrea* (p. 112)

În *Scrisoarea* I *[Primblare]* din volumul *Păcatele tinereților,* 1857, neologismele : *postilionului, ospitalitate, arta, profund* înlocuiesc termenii *surugiului, găzduire, meșteșugul, adînc,* din *Scrisoarea* I *(Fragment dintr-o călătorie),* publicată în *„Alăuta românească“* din 24 iunie 1837, p. 215.

După 1840, multe neologisme în opera lui Negruzzi apar cu forma care s-a menținut și s-a impus în uzul literar. Astfel, în cele două variante ale textului analizat mai sus, se pot urmări înlocuirile : *some* (1837) : *sume* (1857) ; *mausele* (1837) : *mausolee* (1857) ; *grandioz* (1837) : *grandios* (1857) ; *riscuești* (1837) : *sîntem în risc* (1857) ; *disprețuire* (1837) : *dispreț* (1857). Calcurile apar mai rar.

Variantele de ordin sintactic ale unor lucrărai *(Plimbare, Fiziologia provințialului, Aprodul Purice)* dovedesc încercările autorului de a se elibera de unele construcții stîngace, greoaie, care mai revin la el ca un ecou al unor experiențe literare din tinerețe.

În volumul *Păcatele tinereților,* 1857, limba lui Negruzzi reflectă variantele fonetice sau gramaticale specifice unei epoci, precum și caractere ale graiului moldovenesc, care apar de obicei în raport de variație liberă cu forme muntenești care se vor impune ulterior ca normă unică a limbii literare.

Așadar, analiza lingvistică a operei unui scriitor din secolul al XIX-lea, în diversele ei retipăriri succesive, pune în evidență anumite aspecte ale limbii scriitorului, ca reflex al intensificării unor tendințe de unificare și modernizare ale limbii literare la intervale relativ scurte ale acestui secol.

A. LIMBAJUL POETIC

GH. ASACHI şi I. H. RĂDULESCU

1. Continuarea şi desăvîrşirea expresiei artistice din secolul al XVIII-lea. **2.** Limba şi stilul în poezia lui Gh. Asachi. **3.** Limba şi stilul în poezia lui I. H. Rădulescu.

1. Gh. Asachi în Moldova şi I. H. Rădulescu în Muntenia au continuat şi au desăvîrşit limba secolului al XVIII-lea. Ceea ce leagă mai mult pe Asachi sau pe Heliade de limba secolului al XVIII-lea sînt fonetismele şi formele gramaticale. Ţinînd seamă de stadiul limbii literare care a generat-o, cea mai mare parte din creaţia poetică a lui Asachi şi a lui Heliade reflectă, sub raportul normelor limbii literare, trăsături comune cu poezia lui Costache Conachi şi a lui Iancu Văcărescu. Punctul comun al lui Asachi cu Conachi sau al lui Heliade cu Iancu Văcărescu îl constituie limba vorbită cu trăsături regionale (moldoveneşti : Conachi şi Asachi ; munteneşti : Văcărescu şi Heliade). Elementele lexicale, fonetice sau gramaticale aparţinînd limbii vorbite sînt mărturia faptului că limbajul poetic nu avusese o îndelungată tradiţie prin care să capete eleganţă şi armonie.

Elementele de limbă vorbită dau o notă specifică poeziei lui Asachi sau poeziei lui I. H. Rădulescu. Totuşi, neologismele, specifice unui limbaj cultivat, nu lipsesc. Atît Asachi cît şi Heliade au tradus mult din scriitori străini, introducînd şi în creaţia lor originală termeni şi construcţii noi.

Asachi prelungeşte un stadiu învechit de exprimare literară nu numai prin numeroasele forme moldoveneşti ale cuvintelor din fondul vechi al limbii, dar şi prin unele neologisme cu caracter neogrecesc sau rusesc, ulterior adaptate după model latino-romanic. Limba lui Asachi diferă de cea a lui Heliade şi prin reînvierea unor termeni cu circulaţie în texte din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea (în special *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, din care Asachi împrumută cuvinte ca : *derează*, *lucoare*, *vipt* şi altele). În această direcţie, Asachi afirma un principiu

folositor, însă, condus mai mult de ideea purității limbii, aplicîndu-l, el a rămas în inferioritate față de scriitorii care îi vor urma și care vor reuși, într-adevăr, să introducă, într-o frază armonioasă, cuvinte, forme sau construcții arhaice, marcînd, fără artificialitate, o inovație în ansamblul mijloacelor de îmbogățire a exprimării artistice.

2. Figură luminoasă de îndrumător cultural, Gh. Asachi (1788—1869) și-a încercat talentul de scriitor în genul epic și în cel dramatic și a realizat o creație poetică meritorie pentru începuturile poeziei lirice românești.

Ca poet, Asachi a tradus, a prelucrat, a imitat sau a dat scrieri originale. Poeziile sale, publicate înainte de prima apariție în volum (*Poezii* a lui Aga Gh. Asachi, Iași, 1836), au trezit interes printre contemporani, fiind reeditate în timpul vieții scriitorului : ed. a II-a, Iași, 1854 ; ed. a III-a, Iași, 1863. Edițiile diferă între ele prin cuprinsul lor.

Asachi, ca și Heliade, a scris sonete — cele dintîi sonete românești — ode, elegii, satire ș.a.

În cartea sa, *Gh. Asachi, Viața și opera lui*. București, 1921, p. 155, în concluzia la analiza limbii scriitorului moldovean, E. Lovinescu afirmă că „Asachi a fost un *arhaizant*, adică un partizan al împrospătării cuvintelor vechi bisericești, un *analogist*, adică un partizan al formării cuvintelor noi din însuși sînul limbii române prin analogie, un *italienizant*, atunci cînd limba veche nu era îndestulătoare, și în ceea ce privește mai ales fonetismul și lexicul un *moldovean* sistematic, care a întîrziat cît a putut formația limbii noastre literare de azi“.

În cele ce urmează vom ilustra, în poezia lui Asachi, aceste trăsături [1].

2.1. Pentru a avea o imagine generală asupra limbii poeziei lui Gh. Asachi, vom înfățișa diferitele aspecte pe care ea le însumează în toate compartimentele limbii.

2.1.1. Fonetica. Prezintă cele mai numeroase particularități regionale care, în procesul de fixare a normelor unice, ulterior vor fi eliminate. Multe dintre arhaisme au un caracter general popular sau regional și le vom trata ca atare. Unele forme dovedesc o influență latinizantă.

F o n e t i s m e r e g i o a n a l e m o l d o v e n e ș t i. Enumerăm cîteva dintre fonetismele mai frecvente :

V o c a l i s m : *ă* protonic medial trecut la *a* : *s-a pastrat* (I, 11 ; 13), *calcare* (18), *departare* (49).

e neacc. trecut la *i* : *lucefiri* (14), *di ce* (73).

e trecut la *ă*, diftongul *ea* trecut la *a*, după consoană dură (*s, z, ș, ț* și *r*) : *sănin* (29), *iesă* (38), *înșălat* (52), *sara* (52), *apusan* (77), *însamnă* (27) ; pl. *rază* (75), *răzămîndu-să* (28) ; *înșălăciunea* (19) ; pl. *brață* (49). *înțălegi* (57) ; *răverse* (17), *răce* (76), *ră* „rea“ (66). Diftongul *ea* trecut la *a* precedat de consoana *v* : *moldovan* (27, 45), *vra* (66).

---

[1] Am folosit următoarea ediție : G h e o r g h e A s a c h i, *Opere*, Ediție critică și prefață de N. A. U r s u. București, 1973. Cifra romană indică volumul, cea arabă, pagina.

ea final monoftongat în *è* (deschis) : a *me* minte (57), *pre* albă (88).

ia accentuat devenit *ie* : *mîngîietă* (11), *ne-am apropiet* (16), *întîrzietă* (21), *despoiet* (45).

Formele etimologice cu *î* : *mîni* (73), *pîne* (72).

La singular, finala *-tori, -ari* : *un călători* (15), *datori* (19), înger *scutitori* (19). Forma analogică sg. *ceri* (15).

Frecvente sînt formele depalatalizate de tipul *ferbinte* (46), *peri-va* (39).

Unele dintre formele arhaice menționate mai jos pot fi introduse de Asachi în scrisul său în urma unei opțiuni ; alegerea formei mai vechi și regionale sau general populare s-ar datora fie unei tendințe italienizante (de ex. scrierea cu *ğ* în loc de *j* ; *giunie* ca *giug, giumătate* ; la Heliade *(Mihaida)* : în *giurul)*, fie tendinței mai generale de reînviere a unor forme „mai clasice", adică apropiate de latină (de ex. *sînt* „sfînt", termen frecvent și la Heliade sau la Gr. Alecsandrescu după 1860).

Forma *sînt* „sfînt" este frecventă : inime *sînte* (30), ogur *sînt* (39), arme *sînte* (39), dar și *sfînt* (73). Se folosește forma veche *direptatea* (39) ; *drit* (30). Unele prepoziții au formă arhaică : *pre* (15), *preste* (17, 39), *cătră* (17).

C o n s o n a n t i s m. Fonetismul *ğ* : *giunie* (11), *giunimei* (19), dar și *junime* (27), *junel* (97) ; *cungiurată* (12), *giumătatea* (20), *giug* (16), *giurămînturile* (16), *agiutori* (16).

Se menține constant fonetismul *ghibace* (81, 98).

F o n e t i s m e r e g i o n a l e m u n t e n e ș t i. Frecvent apare prepoziția *după* cu forma *dupre* : *Titlu : La vasul lui Virgilius. Imitație* **dupre** Oratius (20), *dupre* voință (39), *dupre* a sa menire (45) etc.

Dacă la scriitori munteni această particularitate poate fi explicată în primul rînd ca particularitate a graiului local, este clar că aceeași particularitate nu mai poate fi interpretată la Asachi ca simplă oscilație regională a uzului literar. Ea este folosită conștient, pe baza unei opțiuni, forma *dupre* fiind apropiată de forma veche *pre*, specifică textelor bisericești, a prepoziției *pe*. După părerea noastră, în secolul al XIX-lea, nici pentru scriitorii munteni forma *dupre* nu mai poate fi explicată ca simplă oscilație regională a uzului literar.

F o n e t i s m e ș i g r a f i i l a t i n i z a n t e. Substantivul *război* (96) apare frecvent cu forma *resbel* (55, 27). Forme ca *zine* (65), *sin* (52) pot fi considerate grafii etimologizante.

2.1.2. Morfologia. Se caracterizează prin cîteva particularități regionale, dar mai ales prin forme vechi, unele păstrate în limba populară sau chiar în uzul literar în general din secolul al XIX-lea.

2.1.2.1. F o r m e r e g i o n a l e m o l d o v e n e ș t i. Pentru substantiv menționăm o formă specifică de gen : *ram* (98) ; articolul genitival invariabil *a* : *a* Decebalului oștean (14), *a* morței înger (15), *a* Moldovei domnitori (39), dar și de-*al* mărei val (15), *al* eroilor mormînt (13). Formele adjectivului demonstrativ : *ist* vers (12), *aist* pămînt (43).

2.1.2.2. F o r m e v e c h i ș i p o p u l a r e. Forme de genitiv-dativ în *-ei* : *mărei* (15), *morței* (15) etc. se explică prin tradiție literară.

Substantivul *fiie* „fiică" (49) apare cu forma de vocativ *fiio* a giunimei mele (56). Substantive neutre cu pluralul în *-uri : mormînturi* (14). Prin analogie și *codruri* (11, 69), alături de forma obișnuită *codrii* (71). La adjectiv, menționăm forma veche *ferice* (13). Articolul demonstrativ însoțește frecvent adjectivul : *lucrul cel nevrednic* (15), *inima cea crudă* (20), *limba cea română* (72). Adjectivul demonstrativ primește adeseori particula *a* și în situația cînd este așezat înaintea substantivului : De p-*acesta* plai (49). În legătură cu morfologia verbului, constatăm că pe lîngă forme verbale vechi care apar în texte scrise din perioada veche și din perioada modernă de dezvoltare a limbii, Asachi folosește și forme care nu mai aveau circulație în uzul literar modern. Exemple din prima categorie de forme : indicativ perfect compus, pers. III sg. cu auxiliarul *au : venit-au* timpul (92) ; forme verbale cu participiul *stătut : a stătut* (13) ; *va* (= vrea) : *va* să răverse (17), *va* s-ntrebe (53), *va* să audă (93) ; forme verbale compuse cu auxiliarul după verbul de bază : *îmblînzitu-s-a* (15), *îndrepta-v-ar* (18). Exemple din a doua categorie de forme : *dede* (39).

2.1.2.3. Forme gramaticale după model romanic. Ca și Heliade, în poeziile sale, Asachi întrebuințează adjective formate din gerunziul verbelor (ca în franceză, adjective provenite din participii prezente : *chantant* etc. sau în italiană, adjectivele în *-ante (-ente) : cantante* etc.) : versuri *nemurinde* (49), stele *nemurinde* (55), *născînda*-aurorei rază (75).

2.1.2.4. Latinisme : eu *sum* fiea (73), *sum* (147).

2.1.3. Sintaxa. Menționăm cîteva caracteristici ale sintaxei propoziției. Ca în limba veche, articolul genitival urmează și după substantive articulate enclitic : *Marginea a Daciei* (49). Sînt frecvente sintagmele nominale cu adjectiv nearticulat urmat de substantiv articulat : *la ceresc repaosul* (91), *mic fugarul* (88), *cu amorate buzele* (86). O topică neobișnuită apare în grupul nominal : *Doritei doamne mele* (85). Limba lui Asachi reflectă nesiguranța în construirea complementului (direct sau indirect) exprimat prin pronume. Complementul este exprimat prin formele pronominale reflexive sau personale accentute, fără să fie preluate : *șie însuși crede* (16), *de puteți pre el a prinde* (89), *Pre tine vor să mîngîie* (86).

2.1.4. Vocabularul. Inovația pe care o aduce Asachi în poezia română constă în încercarea de a crea o poezie care să fie „ *productul cel mai ales al cugetării*" „*prin ziceri elegante și armonioase*". Drept model îi servea mai ales poezia italiană, după cum mărturisește el însuși în prefața ediției din 1863 : „*De aceea, lipsit de modele clasice în limba română a deosebitelor feluri de compuneri, m-am îndreptat, pe cît se putea, după regulile poeziei italiene, ce sînt mai conforme cu geniul limbei noastre*". Așadar, Asachi dovedește un gust artistic mai rafinat decît cel al poeților Văcărești sau decît cel al lui Conachi. În acelaș timp, el este călăuzit de o concepție mai înaltă asupra menirii literaturii.

Asachi aduce în lirica erotică o dragoste spiritualizată ; părăsind senzualismul anacreotic, imprimă poeziei sale un caracter moralizator.

Clasicismul lui Asachi are și un izvor direct : literatura greacă și latină. Adeseori în poezia sa ocazională este influențat de Horațiu. Izvorul

principal de inspirație al lui Asachi rămîne însă Petrarca, poet care reținea multe valori ale clasicismului.

Așadar, izvorul de inspirație al lui Asachi nu mai este strict oriental. Noutatea sentimentului, dar și a formei poeziei sale se explică în parte prin orientarea poetului spre literatura latină sau a literaturii apusene.

Poezia lui Asachi se resimte de cultura clasică a poetului și de cunoașterea mai ales a literaturii italiene nu numai în ritm, în versificație, ci și la nivelul vocabularului.

Nume proprii ca *Virgiliu, Horațiu, August, Orfeu, Euridice* sau *Echo, Eol, Ares, Helicon, Appolo* revin frecvent în versurile poetului. Astfel, în **Imn de sară**, Ștefan este un *Ares*, iar Suceava este *anticul Ilion*.

În poezia erotică „amorașii", „ondinele" se înscriu uneori într-un decor mitologic, dînd o notă de artificialitate versurilor

Mai ales în sonete, alături de diminutive : *rîurel* (53), *păsăreul* (94), *junel* (97), *cuvințele* (64), *floricele* (65) apar cuvinte care imprimă versurilor o notă de prețiozitate, apropiindu-le de lirica sonetiștilor italieni [2]: *fortunelor* (12), *fortună* (16, 30), *laurul verde* (13), *olivul cel ferice* (43), *nor de ambrozie* (56), *arfă* (56), *armonia* (14), *armonii* (15), a tunetului *sferă* (15), de mii *sfere* (28), a morții *înger* (15), favorabil *zefir* (16), *fantazia* (21), *acordul melancolic* (27), *lucor* (29, 30), *zînă* (75), *ginte* (11), *idol* vieții mele (92), *aurorei* (75), *rechem, rezic* (61), dulce *cînt* (55), *cîntului* (31) etc.

„Eleganța și armonia" se realizează prin numeroase neologisme latino-romanice : *eroilor* (13), *statui* (13), *pictura* (14), *pictore* ghibace (81), *clime* seninoase (15), *elemente* (16), *moralul* (18), *orizonul* (27), *mausoleul* (30), *imne* sînte (30), *ogur* sînt (39), *favor* (46), *repaos* (51), *arine* (28), *murii* (55), *în darn* (73), alături de *în van* (92). Nilul *arinos* (96) etc. Cum se poate constata din unele exemple, frapează contrastul în asocierea unui neologism cu un regionalism sau arhaism. Unele neologisme au formă învechită : *planit* (12), *epohei, melanholic* (55), *genia* (14), pl. *genii* mărețe (18).

Tendința de arhaizare a vocabularului este, de asemenea, evidentă : *vîntei* (12), *vînta* (13), *rostul* dulce (14), *derează* (14), *genunea* ocnelor (42), *lucoare* (69), *vergură* (105 ; apare și la Bolintineanu), sînul *meser* (18), *au* „sau" (18) etc.

Unele arhaisme de origine latină : *arină, lucor (lucoare), mur* (termenul apare și la P. Maior, cf. Haneș, *op. cit.*, p. 26) etc. pot fi explicate în poezia lui Asachi și prin prezența lor în limba italiană, de unde au putut fi împrumutate.

2.2. Clasicism, preromantism și romantism în lirica lui Asachi. Inițiator în cele mai diferite sectoare : școală, presă, teatru, literatură, Asachi a înfăptuit în Moldova nu numai misiunea îndeplinită de Gh. Lazăr în Muntenia, ci a depășit cu mult raza de activitate a acestuia. Om de vastă cultură, sub impulsul marilor idei ardelene, Asachi a răspuns multiplelor nevoi ale unei epoci de adînci fră-

---

[2] Cf. Lovinescu, *op. cit.*, p. 126 ; 150.

mîntări legate de renaşterea nostră națională din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Opera sa literară trebuie apreciată în primul rînd în raport cu începuturile literaturii noastre moderne. Astfel, raportată la începuturile lirismului nostru, poezia lirică a lui Asachi nu rămîne fără semnificație.

Ceea ce caracterizează în primul rînd creația poetului este înnoirea inspirației și a formei poetice. Înnobilarea sentimentului erotic, gravitatea și evlavia sentimentului patriotic, vibrația față de trecutul măreț al vechii Rome ridică peste poezia timpului poezia sa erotică, precum și poezia sa patriotică.

Asachi părăsește nota orientală a lui Conachi nu numai prin conținut, dar și prin forma artistică a poeziei sale. E. Lovinescu (*op. cit.*, p. 109) caracterizează astfel sub raport stilistic poezia lui Gh. Asachi : „Versurile lui, lipsite uneori de căldură, au o armonie necunoscută pînă la el, o varietate de metru și o prețiozitate de formă, în care se vede și înrăurirea italiană dar și un simț apreciabil pentru tehnică. Limba lui Asachi e cîteodată nesigură.[...] Nu vom găsi totuși decît rareori abateri de la eufonie și de la euritmie...“ Așadar, reținem ideea că Asachi aduce o armonie și o metrică nouă, datorită în primul rînd influenței pe care cultura clasică și poezia italiană au exercitat-o asupra lui. Poetul n-a reușit însă să adapteze limba metrului său decît forțînd-o prin inversiuni nefirești : *Nici sunînd pe fluier doine, încă-n Dacia umbroasă,/ N-auzit-am în junie dulce versuri așa line,/ Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă* (Sonetul *Către Tibru*, 1810). *Pe a Tibrului șes Roma, tăbărîtă-i cu un munte Din palaturi surupate și mormînturi adunat Între care Capitoliul o căruntă-naltă frunte Ce de barbari și de timpuri cu respect i s-a păstrat* (*La Italia*, 1809).

Uneori, influența poeziei populare se vădește în versificația poetului [3].

În balada *Turnul lui But*, în care Asachi imită poezia populară, unele strofe rețin atenția prin fluiditatea versurilor : *Luna luce, Butul fuge / Peste munte, prin hîrlop, / Vîntul șueră și muge, / Roibul sare în galop, / Și-amu-i duce pe amîndoi, / Doamne, oare nu-i strigoi ?*

Imaginea unei fugi năvalnice, realizată înainte de Bolintineanu, anticipează fragmente din poezia *Strigoii* a lui Eminescu [4].

Deși în general nu trezește interes la nivelul figurilor, poezia lui Asachi nu este lipsită de comparații ale unui stil intelectualizat : *Încît luciul Adriatic, fulgerat și plin de spume, / Chiar s-asamănă cu Haos, cînd din sînu-i naște lume* (20).

Versurile lui Asachi se resimt de cultura clasică și de cunoașterea poeziei italiene nu numai prin ritm și armonie, dar și prin invocarea frecventă a unor nume mitologice sau de istorie antică, iar la nivelul limbajului figurat, în special prin comparația mitologică.

Familiarizat din perioada studiilor și cu literatura preromantică și chiar cu cea romantică, Asachi nu este străin în poezia sa de maniera acestor școli. Poezia *Elegie scrisă pe țintirimul unui sat*, publicată întîi

---

3 Vezi Al. Bistrițeanu, *Gh. Asachi și folclorul*, în LL I, 1955, p. 12—36.

4 De asemenea, versuri din poeziile *Dorul*, *Dorul intîlnirei* amintesc de unele versuri din lirica lui Eminescu.

în *Poezii*, 1836, începe astfel: *Al aramei sunetoare aud tristul semn și sînt / Menind soarelui repaos în a lui zilnic mormînt.*

În aceeași poezie, ideea labilității lucrurilor omenești din versurile: *Cruță timpul vreodată dritul unei evghenis, / Ori frumusețea, avuția, nu trec ca al nopței vis?* poate fi și de origine preromantică.

Fără să cultive lirica tenebroasă, nota elegiac-meditativă (comp. îmbinări ca: *acordul melancolic*, p. 27, *melanholic, dulce cînt*, p. 55, *o adîncă întristare*, p. 51, *la locașul singuratic se-nturna întru durere*, p. 50, *trista voace*, p. 50, *negură misterioasă*, p. 51, *turnul învechit*, p. 51, *codru vechi*, p. 14, *imne sînte*, p. 30 *-sînt* „sfînt", epitet frecvent), starea de reverie, fiorul în fața vestigiilor trecutului (poetul salută *„frumoasele țărmuri ale Ausoniei antice"*, cîntă *„faima al Ausoniei vechite"*, își exprimă adînca pietate în fața măreției străbune, evocă mărirea trecutului românesc — vezi, spre ex., poezia *La Italia*, publicată întîi în *Poezii*, Iași 1836), poetizarea unor tradiții locale, tema mormintelor, misterele nopții nu sînt străine în poezia lui Asachi.

Fără să descrie decorul în imagini vizuale, imaginea nopții este realizată în versuri cu o notă gravă și rituală: *Pe a muntelui verzi plaiuri a ei umbre noaptea-ntinde, / De tăcerea cea adîncă orizonul se cuprinde* (27).

Poetul cultivă elementul descriptiv (momentul nocturn) care îl incită la meditație: *Cînd Pionul îmi ascunde a luceafărului rază, / Ș-umbra nopței se răspînde peste-a ceriului tărie, / Chiar ca stele nemurinde l-al meu cuget scînteiază / Ale epohei trecute de mii fapte-icoana vie / Și-n memorie-mi invită melanholic, dulce cînt / Despre-a patriei mari oameni ce zac astăzi în mormînt. (Imnul de sară).*

Șerban Cioculescu, D. Popovici au apropiat versuri din perioada de maturitate artistică a lui Eminescu de unele versuri ale lui Asachi. Așa cum a apreciat și N. A. Ursu în prefața ediției scrierilor lui Asachi, faptul este „cel mai frumos omagiu care i se poate aduce poetului Asachi".

3. Ca și Gh. Asachi, I. H. Rădulescu (1802—1872) considera că o literatură nu se poate naște dacă nu are modele de imitat. Heliade a fost inițiatorul unei direcții literare, prin punerea scriitorilor în legătură cu literatura apuseană, în special cu poezia (pre)romantică franceză. În 1827, Heliade citește primele sale traduceri din Lamartine, membrilor Societății literare. Primul volum de poezii pe care-l publică în 1830 poartă titlul: *Meditații poetice dintr-ale lui A. de la Martin.* Pe lîngă traduceri din poetul francez, volumul cuprinde și poezii originale. Entuziasmul cu care au fost primite a determinat mulțimea de traduceri din capodoperele literaturii apusene, cu influență hotărîtoare asupra literaturii noastre originale începătoare. Aceste traduceri au format gustul literar și au pregătit totodată limba pentru lucrări originale.

Ca poet, Heliade se afirmă sub influența curentului neogrecesc și, mai tîrziu, sub cea a (pre)romantismului francez, folosind motive de inspirație națională: trecutul țării în meditația *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* (1836) — pornind de la Volney, dar și sub influența lui Ossian și Lamartine — sau în poemul neterminat *Mihaida* (1844); credința în zburător în balada *Zburătorul* (1844), poezie originală prin

transpunerea, în mediu popular, prin date furnizate de folclorul nostru, a jocului nehotărît de stări, drept urmare a invaziei erosului în sufletul candid al unei fete [5].

Heliade plănuia să-și grupeze opera în patru cicluri : I. *Biblicele*, II. *Evanghelice*, III. *Patria sau Omul soțial* (din care ar fi făcut parte : *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*, *Zburătorul*, *Mihaida*), IV. *Omul individual*. Aceste patru cicluri urmau să alcătuiască o singură poemă, *Umanitatea*. Heliade a realizat, însă, din acest proiect, numai o parte (Vezi *curs întreg de poezie generale* I-III, București, 1868-1870).

3.1. Pînă pe la 1848, Heliade a dat cele mai însemnate scrieri. După 1836 Heliade folosește o limbă cu multe neologisme, îmbogățind limbajul poetic ; dar mai ales după 1848, el introduce și unele neologisme, forme artificiale, improprii creațiilor artistice : *Te las, patrie'n* **lamente**/ *și-n* **catene** *fiii tăi ; / Rîd și danță toți cei răi / La suspinele-ți* **ardente.**

Republicîndu-și poeziile, Heliade le italienizează, în parte, limba :

a. 1822	a. 1861
Cîntarea dimineții	*Cîntarea dimineții*
Din buzi nevinovate,	*Din buze inocente,*
Cui altui se cuvine	*Cui altui se cuvine,*
Puternice părinte,	*Omnipotente Pater,*
Decît ție a da ?	*De quât ție a da ?*

Traducerile, chiar și cele mai reușite, ale lui Heliade ilustrează mai mult decît poeziile originale curiozitățile sale lexicale. Astfel, în *Poetul murind* (1866), traducere din Lamartine, pe lîngă numeroase neologisme păstrate în limbă, se întîlnesc unele pe care uzul nu le-a acceptat sau altele pe care le-a acceptat modificîndu-le forma : *grid, se ranimă, svolînd, svolătoare, profum, străpasă, tempestă, devanță, alma, destructor* (abis), să poată *m-arresta*.

Limba scrierilor lui Heliade în general și deci a poeziei sale în particular prezintă trăsături ale limbii vorbite în Muntenia. În procesul unificării limbii literare, atitudinea lui Heliade este diferită față de variantele regionale muntenești. Pe unele le elimină treptat (de ex. fonetismul *pă*), considerîndu-le neconforme cu pronunțarea literară ; pe altele (de ex. fonetismele *dupe, daca*) le menține în toate scrierile sale.

3.1.1. Fonetica. Prezintă unele particularități regionale care, în procesul de fixare a normelor unice, ulterior vor fi eliminate [6]

[5] Vezi Mircea Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu : Un clasic în haine romantice ?*, *Prefață* la ediția I. Heliade Rădulescu, *Versuri și proză*. Text ales și stabilit, cu glosar, de Vladimir Drimba. Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, București, 1972, p. XIX.

[6] Folosim ediția I. H. Rădulescu, *Opere*, I—II. Ediția critică de Vl. Drimba. Cu un studiu introductiv de Al. Piru. *Poezii*. Ed. pentru literatură, București, 1967—1968, notată convențional *O* sau *O II*, precum și ediția I. Heliade Rădulescu, *Versuri și proză*, Ed. Minerva, București, 1972, notată convențional *V*. Cifra din paranteză notează pagina.

F o n e t i s m e l e r e g i o n a l e m u n t e n e ș t i. Enumerăm pe cele mai frecvente.

V o c a l i s m. În prepoziția *pe*, *-e* trece la *ă* : *pă* (O, 11, 15, 16,), dar și *pe* (an. 1836 ; V, 43). Pentru pronunțarea dură a consoanelor *p* și *d* în prepozițiile *pe, de* comp. și construcțiile : *p-ale* ei aripi (O, 11), *p-aste* locuri (O, 3) ; *d-al* său mormînt (O, 3), *d-a* lor slavă (3). Variante cu fonetism regional prezintă și prepozițiile *prin, printre : pîn* (O, 51), *pîntre* O, 52). Vocala *e* trece la *ă* după *d* în unele cuvinte : *dăsparte* (O, 6). Comp. *dăpărtași, dășărt* (ap. Rosetti, Gheție, *Limba și stilui lui Ion Heliade Rădulescu,* în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 9).

Un fonetism reginal, care se întîlnește și în scrierile din Moldova și Transilvania, este trecerea lui *e* la *ă* și a lui *i* la *î* după consoanele *ș*, *j* și *r* mai rar și după *v* : *șărpuind* (O, 47), *șîroaie* (O, 49), *șîr* (V. 37) ; *jălinda* mea cîntare (O, 22), *jăli* (O, 15), *vijălie* (O, 32) ; *răvarsă* (O, 48), *învălește* (29).

Alte fonetisme muntenești : *daca* (an. 1836 ; V, 237 ; an. 184, v. 105) *dupe* „după" (an. 1838, V, 69), dar și *după* (an. 1844, v, 95) ; *ușure* (O, 29); *s-a ardicat* (O, 6), dar și *s-a ridicat* (O,5) ; *mă cătați* (V, 9 ; forma are caracter general popular. Apare și în poezia lui Alecsandri) ; *dincoaci* (V, 6) ; *bunioară* (V, 193).

C o n s o n a t i s m. Prin disimilare, consoana *n* trece la *r* în *amerință, amerințînd* (O, 27), *amerințătoare* (O,4), iar consoana *r* la *l* în *tutulor* (V, 117). Forme verbale iotacizate (forme etimologice sau analogice) se păstrează, în secolul al XIX-lea, atît în Muntenia, cît și în Moldova sau Transilvania. În poezia lui Heliade, formele cu consoană refăcută nu sînt numeroase. Formele verbale iotacizate constituie o particularitate a graiului său vorbit : *să ne deschiză* (O, 8), *văz* (O, 9), *întinz* (O, 11), *coprinz* (11), *să se auză* (O, 21, *să vie* (O, 15), acea făclie *cei* (O, 45).

F o n e t i s m e a r h a i c e : *pre* (O ,18), *preste* (O, 16, 29); putere *sîntă* (O, 18), *lăcuia* (V, 37), *păreții* (V, 101), *rătundă* (V, 102).

3.1.2. Morfologia. Se caracterizează prin cîteva particularități regionale, prin forme vechi, unele păstrate în limba populară sau chiar în uzul literar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum și prin cîteva forme specifice limbajului poetic din această perioadă.

S u b s t a n t i v u l. *Genul și numărul.* Este neutru substantivul *pas : pasuri* (O, 16, 17). Subst. *livadă* prezintă forma de singular mai veche *livede(a)* (V, 19). Unele substantive feminine își modifică forma la plural : *vremele* (V, 45), *gurele* (V, 53) sau *buzi* (V, 13). Subst. *timp* primește la plural desinența *i* : *timpii* (V, 121). Subst. *sînge* este folosit la plural cu desinența *-uri : sîngiuri* (V, 51, 92).

Declinarea. Ca în limba vorbită, la unele forme de genitiv-dativ ale substantivelor feminine, *-ei* trece la *-i* : îngerul *pocăinții* (V. 48), *strămoașii* (O, 9), *zilii* (O, 15). În declinarea masculinelor și neutrelor, este frecvent vocativul în *-e : crivețe viforoase* (V, 226), *jupîne lupe* (V, 139). Oprește, *îndrăznețe !* (V, 36), n-ai cugetat, *viclene* (V, 69), *pămînte* (V, 176) etc.

A d j e c t i v u l. În poeziile sale, Heliade folosește frecvent adjective formate din gerunziul verbelor : *muginda* mare (O, 39), undele-i *muginde* (O, 27), inima *gemîndă* (O, 51), *zîmbindă* ca cerul (O, 29). Comp. și adjective, după model italian (derivate din participiu prezent) : suspinele-ți *ardente* (O, 79) ; o buză *ridentă* (V, 113), lacrăme *dolente* (V, 267).

A r t i c o l u l. Articolul demonstrativ însoțește frecvent adjectivul: *minutul cel fericit* (V, 5), *unda cea plîngătoare* (V, 8), *obrazii-mi cei înfocați* (V, 10), *chipu-ți cel nevinovat* (V, 23). Articolul adjectival feminin *cea* prezintă la genitiv singular formele *cei* și *celii* : Vechii răstriște *cei* strămoșești (O, 26), Pasul aurorei *cei* răcoritoare (O, 29), Lunei *celii* uimite (O, 53).

P r o n u m e l e. *Pronumele de întărire*. Forma masculină *însuși* este aproape general folosită : *însuși* fericirea (O, 30), clipirea *însuși* (V, 95) ; imaginea sa *însăși* (V, 182), contraziceri *însuși* (V, 200).

Pronumele personal. Este frecvent dativul posesiv : odihnă-*ți* (O, 15), obrazii-*mi* (O, 16), brațe-*mi* (O, 17), buze-*ți* (O, 29), chipu-*ți* (O, 29), inima-*ți* (O, 29), la inimă-*ți* (O, 30).

Pronumele și adjectivul demonstrativ. Sînt frecvente, ca în limba vorbită, formele scurte ale pronumelui și adjectivului demonstrativ : *ast* munte (O, 4), *astea* (O,5), *astor* izbînzi (O, 6).

V e r b u l. *Forme de conjugare*. Uneori, ca în graiul muntean, verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a prezintă, la indicativul prezent, pers. 3 pl., aceeași formă ca pers. 3 sg. : ochii mi *se deschide* (O, 46). O inovație morfologică de proveniență cultă, frecventă în special în limbajul poetic pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea [7], este utilizarea, la indicativ prezent, a verbelor de conjugarea întîi cu forma de pers. 3 pl. identică cu cea de pers. 1 sg. : Coastele i se *dezbin* (O, 4), Porțile *sun* (O, 6), Steagurile se *strecor* (O, 6). La imperfectul indicativului se folosește, ca în limba veche, pers. 3 pl. în *-a* : mîngîieri și chinuri mă *zvîrcolea în vis* (O, 37), ele *zîmbea* (O, 40), ele mi-*era* povață (V, 35). La mai mult ca perfectul indicativului se folosesc forme populare perifrastice : *m-am fost schimbat* (O, 41), *s-a fost cuibat* (O, 41. Vb. *a da* este folosit la perfectul simplu al indicativului cu forme regionale : *dete* (V, 83), *se dete* (V, 218).

Conjunctivul este folosit frecvent fără conjuncția *să* : *Frică, cutremur, pustie, graoză, Vrăjmași, în cetele voastre* **cază** (O, 4) ; *Tot el acuma* **vestească** (O, 4), *Sîngele el* **povestească** (O, 4).

3.1.3. Sintaxa. În cadrul propoziției, unele construcții arhaice sau unele turnuri sintactice după model francez se explică prin necesități de versificație. Astfel, ca în limba veche, articolul genitival urmează după un substantiv articulat : *banul* **al Craiovei** (V, 102). Adeseori, articolul genitival este omis : *Profunda-nțelepciune bărbatului cel mare* (V, 92) ; *zisa inspirată unui profet fanatic* (V, 92). După model francez, în locul genitivului apare construcția prepozițională cu *de* : *suvenirea* **d**-*o noapte sîngeroasă* (V, 43) ; **d**-*un angel dulce rază* (V, 266).

[7] Cf. Acad. A l. R o s e t t i și I o n G h e ț i e, *op. cit.*, p. 14.

În sintaxa „poetică" a lui Heliade găsim o exprimare redundantă prin r e l u a r e a frecventă a unor părți de propoziție, adeseori printr-un termen sinonim : *zice adio,* **piere, s-a dus** (O, 13) ; **Ca luna** *de noapte,* **ca dînsa** *de lină* (O, 29) ; **Soție bună,** *îngerul mieu,* **Tovaroș vecinic,** *ce-o sfîntă lege / Prin vecinici noduri vru să ne lege* (V, 4) ; *Repede șarpe* **lucește-un foc,** / **Aprinde, arde** *tot ce-ntîlnește* (V, 4) ; **Grabnica** *vreme* **iute** *la zbor* (V, 6) ; **Înger ! cerescul meu serafin !** *Ce-mi fuse oare a ta ivire ? /* **Floare** *sau* **umbră, vis, nălucire ?** (V, 7) ; *al meu* **blînd** *și* **dulce,** *frumos serafim* (V, 22). Comp. *dulce ca blîndețea* (V, 23).

E n u m e r ă r i l e sînt, de asemenea, frecvente : *Am plîns,* am *aflat pace, m-am bucurat, gemut / Ură, dragoste-n tine, prieteșug, dușmani...* (V, 25) ; **Dragoste** *e ființa-i,* **rază** *de nemurire, /* **Fala** *vieții mele și însuși al meu* **post** (V, 27) ; *Pe la fîntîni m-așteaptă,* **cu unda** *se răsfrînge, /* **Cu frunza** *îmi șoptește,* **cu zefirul** *suspină, /* **Cu valea** *îmi răspunde,* **cu patima** *mea plînge, /* **Cu dealul** *se înalță,* **cu cîmpul** *se alină* (V, 19). În planul frazei, o particularitate a stilului său retoric este cumulul de propoziții de același fel : **Cînd viforul se scoală, cînd cerul se mînie, / Cînd negura se-ntinde, cînd norii se-mpletesc, / Cînd focul șărpuiește d-a lungul în tărie** / *Cu fulgerul, atuncea cu groază te privesc* (V, 21).

Exprimarea este forțată prin inversiuni, dislocări nefirești : *ș-ntreg că nu ești simțeai în sine* (V, 11) ; *Însă cînd* **grozavul al meu ceas** *va bate / Și cînd vei da semnalul, o drept heruvim, / Atunci* **ți-ado-aminte** *că tu ești un frate / Cu-al meu blînd și dulce, frumos serafim* (V, 22) ; *Arsura e într-însul, care îl mistuiește* (V, 26) ; *La nemurire zboară, ce el i-o pregătește* (V, 27) ; *Luceaferii lui raze de viață-mi răspîndesc* (V, 28) ; *O altă auroră în sufletu-mi lucește, /* **Rază necunoscută d-a altor lumi ziori** (V, 29).

În unele poezii lirice, mai ales din prima perioadă a creației sale artistice și în special în ode, procedeele retorice la nivelul propoziției la care Heliade apelează frecvent sînt construcțiile interogative și exclamative, precum și construcțiile cu conjunctivul fără conjuncția *să*, avînd valoarea unui imperativ, în întreaga sa creație poetică : *O, fenomen ce-n veacuri abia cînd se ivește, / O, stea care răsare chiar într-al său apus ! / Ce fu a ta lucire ? Și ce ne prevestește / Ce înger te întoarce ? Ce înger te-a adus ? / Și cum se spun acelea care cu tine pier ?* (*La moartea lui Cîrlova*, 1831) ; *Să fii tu nădejdea ? să fii tu credința ? / Sau dragostea însuși vii să ne arăți ?!* (*Portret*, 1836) ; *O ! p-a mea frunte cîte cugete rînduri trec !!!* (*Adio la anul 1832*, 1836) ; *Ah ! p-a mea inimă ei citească, / Focul ei vază cel înmulțit.* (*Dragele mele umbre*, 1830).

În poemele epice, fraza se lungește de obicei prin acumulări de propoziții de același fel ; uneori, succesiunea lor coincide cu o strofă : *Plesnește universul, abisul se despică, / Tartarul se deschide ; de foc un ocean / Se-ntinde fără margini, și demonii toți pică, / Cei mari tot mai nainte, din toți mai greu-Satan* (*Anatolida* sau *Omul și forțele*, V, 167).

Alteori o singură propoziție coincide cu o strofă : *Răpindă, grațioasă, plăpîndă,-amăgitoare, / Și umede și rumeni dulci buzi de Lucifer, / O*

Fată de speranță și mîini prea dătătoare, / Un viitor ferice frumoșii-i ochi ofer. (ib., 164). *Ca soarele de mare, mai mare între stele / Și stinși d-a lor lumină ca Urius, Titan, Așa cad legioane de spirite rebele, / Moloh, Boal, Asmode, Dagon, Rimnon, Satan* (*ib.*, 166).

Asemenea propoziții evidențiază preferința pentru un stil e l i p t i c, n o m i n a l, care nu se realizează rar în poezia epică a lui Heliade.

Enumerarea de substantive pe întinderea unui vers reliefează aceeași trăsătură, cu efect, în primul rînd, de e u f o n i e. *Naltă coloane de porfir gigante, / Pur ca cristalul aurul străluce, /* **Rubin, safir, smerald, iacint, brillante** */ Țin unghiuri, fundament ce le produce (Sînta cetate,* V, 121—122).

3.1.4. Vocabularul. Se caracterizează, în mare, prin trei particularități : 1. prezența termenilor de limbă vorbită, 2. prezența neologismelor, adeseori a unor neologisme rare, precum și prin 3. prezența unor termeni noi formați prin prefixare, mai rar prin sufixare.

T e r m e n i d e l i m b ă v o r b i t ă. Apar în toate perioadele de creație a poetului și în toate speciile de poezii.

Formule de adresare : Te iubesc, *scumpă* (V, 6), iată-ne *soro* (V, 8), *surato* (89), *leicută* (89), *Nea* lupe, *cumetrașe* (V, 62).

Termeni neutri sau cu nuanță peiorativă etc. *Expresii populare : craca* (V, 15), *sudoare* (V, 30), *nesațiu* (V, 35), *nesățioasă* (V, 38), *muiere* (V, 39), *muma* (V, 36), *maică* (V, 66), *taică* (V, 66), *măicuță* (V, 86), *mă-sa* (V, 88), *rînjirea* (V, 60), *iazma* (V, 52), *suflet de iazmă* (V, 77), *iazmă-ngrozitoare* (V, 37), dezmădulată *iazmă* (V, 83), termenul apare și la Gr. Alecsandrescu : groaznicei *iesme* (ed. 1957, p. 121) sau la Bolintineanu : *iesme* (ed. 1961, p. 99) ; *momîie* (V, 38), *îmbuibare* (V, 76), *lîngoare* (V, 77), *duhoare* (V, 77), *spîrcul* (V, 79), *ponos* (V, 79), *spăimîiei-găligan* (V, 81), *streche* (V, 84), *împelițatu* (V, 89), *năsic* (V, 68), *ziulița* (87) ; *dumică* (V, 84), *îngălai* (V, 77), *puțind* (V, 76), *se-ndrăcea* (V, 38), *bănănăiește* (V, 68) ; *piperniciți, puchioși* (V, 84), *stîrcită* (V, 84), *scălîmbu* (V, 38), *biet* (V, 88), *dibuit pas* (V, 70), *ușurică* (V, 70), *iute* „repede" (V, 5) ; *ici* (V, 5, 71), *aci* (V, 26, 71), *Ș-alde* popă, *ș-alde* naș (V, 69), *d-aia* (V, 89), și-n somn *colea mi-ți* vine (V, 89), Știi, *colea,* de dimineață (V, 69), *pîrîș* (V, 38), *cîtuși de puțin* (V, 22) ; *un . . . ăla* mare (V, 62), o *tulește, ochii în cap îi joacă* (O, 71), *dinții-n gură-i toacă* (O, 71), *La căpătîi n-a scos-o* (O, 71), *ai prins la limbă* (V, 70), *bată-l crucea* (V, 89), *ca vai de el* (V, 89), *tras ca prin inel* (V, 89), *O! biată fetișoară !* (V, 89).

N e o l o g i s m e. Heliade folosește și în poezie un număr mare de neologisme, de origine latină, franceză și italiană.

Mai ales în poeziile scrise pînă la 1840—1844, dar și după această dată, apar cîteva neologisme cu fonetism grecesc sau rusesc : *epohă* (an. 1829, V, 3 ; an. 1870, V, 214) ; *gvardii* (an. 1844, V, 105). Conform tradiției se păstrează forma *vițiul* (an. 1836, V, 41), *edifițiu* (an. 1844, V, 109), dar *edificiu* (an. 1870, V, 186), *sacrificiu* (an. 1870, V, 186). Adeziunea lui Heliade la formele mai vechi cu *ți* este de lungă durată numai pentru cazuri izolate : *speții* (an. 1870, V, 178). Alte fonetisme care în procesul

de unificare a pronunțării literare vor fi părăsite : *corumpe* (an. 1839, V, 74), dar *corupsese* (an. 1844, V, 103), *corupte* (an. 1844, V, 108), *tractate* (an. 1844, V, 105) ; *goticesc* (an. 1830, V, 224) ; *salutariu* (an. 1844, V, 92), *solemneală* (an. 1844, V, 92), fapta-*ndependinței* (an. 1844, V, 92), *omnipotință* (an. 1844, V, 95), dar *omnipotenței* (an. 1870, V, 170), *provedință* (an. 1870, V, 174), *nopturnă-e* (an. 1844, V, 98 ; an. 1847, V. 174), *ducilă* (an. 1870, V, 203), *grăfii* (an. 1844, V, 108), a coardelor *sonoare* (an. 1844, V, 91), te *onoară* (an. 1859, V, 125), *acoardă* (an. 1844, V, 91), să mai *adoare* (an. 1844, V, 93) ; *popol* (an. 1844, V, 99 ; an. 1870 ; < it. *popolo*), *punt* (an. 1870, V, 214 ; < it. *punto*), *cearlatanul* (an. 1859, V, 127 ; < it. *ciarlatano*), *profumul* (an. 1870, V, 177 ; < it. *profumo*), *arbitragiu* (an. 1860, V, 139) ; *objecte* (an. 1870, V, 177) ; *simtimente* (an. 1860, V, 261) ; *seculi* (an. 1870, V, 197, 210) mai frecvent *secoli* (an. 1870, V, 178, 198) ; *orizon* (an. 1830, V, 227) ; *calumnia* (an. 1859, V, 125) ; *abondanță* (an. 1844, V, 96), *moribond* (an. 1856, V, 120), *innoranță* (an, 1859, V, 127) ; *arpă* (an. 1866, V, 260), *azardul* (an. 1870, V, 205), *iena* „hienă" (an. 1870, V, 178).

Forme diferite de cele impuse ulterior în limba literară găsim și în privința adaptării morfologice a neologismelor. Menționăm cîteva : *senzațiune* (an. 1870, V, 177), *invențiuni* (an. 1870, V, 198), *nație* (an. 1844, V, 92) ; *rație* „rațiune" (O, 320), *vizie* nopturnă (V, 98); *geniuri* (an. 1836, V, 35 ; an. 1870, V, 164). dar și *genii* (an. 1870, V, 188) ; *minuturi* (O, 12), cuvîntul căderii *deplorabili* (an. 1870, V, 199), *admirabili fructe* (an. 1870, V, 196), *divinamente* (an. 1870, V, 199) ; *define* „definește" (an. 1870, V, 178), *circulează* (O, 10).

Cele mai multe neologisme se prezintă, însă, cu forma păstrată în limba literară de azi.

Unele neologisme, cele mai numeroase italienisme adoptate mai ales după 1860, nu s-au menținut în limbă : *angel* (V, 95, 171), *se angeliză* V, 180), *m-ați amat* (V, 227), anticul *audace* (O, 93), primul *baciu* (V, 154), *bella* mea *dilectă* (V, 185), belleței (V, 282), *mă dileg* (V, 264), *bellul* din *bellatori* (V, 270), *cambana* solemnelă (V, 93), *dolul* (V, 200), lacrăme *dolente* (V, 267), văile *ridente* (V, 269), *fatica* „oboseală" (V, 206), *se gonflă* (V, 185), *laboarea* (V, 195), *laborînd* (V, 201), *mater* (V, 213), augustul nostru *pater* (V, 179), *ma* „dar" (O, 94), *rejiuni* tu (O, 94), *svol* (V, 72), *servagiu* (V, 211), *sorgintea* (V, 183), *tempestă* (V, 262), *trepasă* (V,210) *trapasați* (O, 98), *tavolă* (V, 102) etc.

F o r m a r e a c u v i n t e l o r. *Derivația cu prefixe.* Cele mai frecvente prefixe sînt : *re-* și *res-* (*-răs, -răz*) cu care se formează substantive din substantive, verbe din verbe : *repărți* (V, 237), *restrălucire* (O, 99), *resaltă* (O, 99), *retrec* (V, 44), *restrăbate* (V, 97) ; *răszeu* (V, 92), *restrăbunul* (V, 94), *răstună* (O, 99), *răzbumb*-arama (O, 99), *răscîntă* (V, 69, 70), *răsțipă, răsurlă* (V, 167), *răsțesut* (V, 265). De asemenea, adverbul *prea* este folosit frecvent ca prefix : fiicele ei *preaiubite* (O, 7), legi *preadrepte* (O,19), legi *preasfinte* (O,18), *preabunul* tată (O, 18) ; *-des* : *deszică* (O, 326). După 1840, Heliade utilizează prefixele neologice *ultra-, supra* : *ultradisperare* (an. 1844, V, 93), *suprastire* (an. 1870, V, 205). *Derivația cu sufixe.* Cel mai frecvent sufix este *-os*, cu care se formează adjective din adjective sau din substantive : *povăroasă* rimează cu *primăvăroasă* (O, 23)

lutoasa mea ființă (O, 22), *vulcanoasă* stîncă (O, 32), razele-i *rubinoase* (O, 47), fruntea-i cea *rîpoasă* (O, 47), sînu-mi cel *noptos* (O, 47). orizon *noptos* (O, 75), carul cel *aburos* (O,48), *spumegoase* (V. 26). Alte adjective derivate : *cerulii* (V, 157), *auree* (V, 102), temere *vulpeană* (V, 105). *Comp.* subs. *vulpenii* (V, 75). Cu sufixul neologic *-bil : spăimîntabil* (V, 208).

Sufixe substantivale : *-(ă)ciune : întristăciune* rimează cu *amărăciune* (V,11) ; *-(ă)tură : sărutătură* (V, 10), *intrătură* (V. 101) ; *-ime : viitorimii* (V, 100) ; *ie : somniei* (V, 88). Moțiunea : *Trec păsări, păsărele, și ciripă și cîntă : / Cu soțu-i filomela, și amoros columbul / Cu tînăra* **columbă,** *ſedela* **turturelă** */ Cu soțul vieței sale, /.../ Cu-a sa lionă*[8] *leul, și tigrul cu* **tigresa** (V, 178) ; *E om, și n-are* **oamă,** *ca leul o lionă, / Ca turturelul soață* (V, 179) ; *ursa, lupa* (O, II, 137).

Derivația regresivă : linul *cobor al zilei* (O, 47). Sinonim : *coborămînt* (V, 164).

Schimbarea categoriei gramaticale : repede-arsură (V, 34), *repede* șarpe (V, 4), *repede* înger (V, 20).

Compunerea. Mirelui-popol (V, 122), *verbul-soare* (V, 122), *femeia-serafim* (V, 157), *unei copile-zeu* (V, 159), *Prunci-angeli* (V, 171), *zeul-om* (O, 317), *viciul-femeie* (O, 330).

3.2. Stilul. Între clasicism și romantism[9]. Ca și Asachi, din punctul de vedere al stilului, Heliade nu se caracterizează printr-o formulă stilistică unică. El este un clasic cu unele infiltrări ale unor modele preromantice și romantice. Dintre romantici, sînt cultivați mai ales Lamartine și Byron. Meditația, reveria, armonia în natură provin la Heliade în primul rînd de la romanticul francez, care dezvoltă lirica secolului al XVIII-lea, caracterizată în esență prin sentimentul măreției naturii, smerenia în fața creației grandioase, exprimate într-un stil solemn, declamatoriu, pe care, la noi, și Gr. Alecsandrescu îl realizează într-o parte a poeziei lui.

Întrebările meditative, dominate de avînt sau îndoieli, apar în unele poezii ale lui Heliade : *Te iubesc, scumpă, dar de ce trece / Grabnica vreme iute la zbor ? (Elegie I. Trecutul) ; Cîntarea dimineței / Din buzi nevinovate / Cui altui se cuvine, Puternice Părinte, / Decît ție a da ?*[10] *(Cîntarea Dimineței) ; Ce fu a ta lucire ? și ce ne prevestește ? / Ce înger te întoarce ? / Ce înger te-a adus ? (La mortea lui Cîrlova) ; Cu care legătură afirea mea se-ntină, / Întocmai ca ștejarul adînc rădăcinat ?!*

---

[8] și *leoneasa* (O, II, 137).

[9] Cf. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, p. 19, 66—86 ; Al. Piru, *Introducere* (p. XXV) la I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, București, 1967. Pentru clasicismul lui Heliade vezi D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, cap. *I. Heliade Rădulescu* ; pentru romantismul lui Heliade vezi P. Cornea, *I. Heliade Rădulescu sau „echilibru între antiteze“* în vol. *Studii de literatură română modernă*, București, 1962. Vezi și G. Munteanu, *Asupra reconsiderării lui I. Heliade Rădulescu* și *Anii de ucenicie ai lui Heliade*, în vol. *Atitudini*, București, 1966.

[10] Unele poezii ale lui Lamartine (vezi culegerea *Harmonies poétiques et religieuses)* sînt laude ale creației și actelor sale eterne (dimineața, seara, noaptea). Sînt cîntate aici soarele, luna, stele, comete. G. Călinescu constata, de altfel, că poezia preromantică și romantică este în cea mai largă măsură astrală.

(ib.) ; *Blînd serafim ! o, înger ! ce este-a ta solie ? / Care îți este slujba ? Ce vrei aicea jos ? / Pacea vestești tu lumei ? Pacea aduci tu mie ? / Ce flăcări pui în sînu-mi, o serafim frumos ?! (Serafimul și Heruvimul)* ; *O zile ! sau ce nume vouă vi se cuvine ?... (Visul)* etc.

Tehnica descriptivă nu-i lipsește lui Heliade (vezi începutul poeziei *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*). Un fragment din pastelul realizat, în maniera horațienilor secolului al XVIII-lea încîntați de liniștea rurală, în balada *Zburătorul* este, de asemenea, ilustrativ pentru a înțelege romantismul în formă lamartiniană al lui Heliade. Reveria, armonia în natură, emoția nouă a măreției naturii își găsesc expresia *muzicală* ce nu este lipsită de fiorul imensității și al liniștii profunde : *E noapte naltă, naltă ; din mijlocul tăriei / Vesmîntul său cel negru, de stele semănat, / Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei Visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat. // Tăcere este totul și nemișcare plină : / Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat ; / Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morele au stat.*

La noi, Cîrlova, Gr. Alecsandrescu sînt primii poeți ai nopții. Liniștea profundă apăruse și în viziunea nopții la Gr. Alecsandrescu : *Cînd tot doarme-n natură, cînd tot e liniștire, / Cînd nu mai e mișcare în lumea celor vii, (Miezul nopței,* poezie publicată în „*Curierul românesc*" din 6 martie 1832). Poezia citată a lui Alecsandrescu lasă reminiscențe la numeroși poeți contemporani, printre care se numără și Heliade. (Comp. și : *Natura toată doarme...* în poezia *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii).*

Cîntecul pe care-l exală vîntul, iarba, izvoarele etc., adică murmurul naturii, auzit și de Asachi, Cîrlova, Gr. Alecsandrescu și chiar de Alecsandri (de ex. în ciclul *Lăcrimioare)*, nu lipsește nici din poezia lui Heliade : *Cu frunza îmi șoptește, cu zefirul suspină (Serafimul și heruvimul)* ; *Cînd marea se răscoală, volbură-ntărîtată, / Cînd undele-i muginde se nalță spumegînd (ib.)* ; *Dealurile-n cunună cîmpia-ncoronează / Și rîul p-a lui cale, șoptește șărpuind (O noapte pe ruinele Tîrgoviștii)* ; *Un rece vînt se simte c-a morții răsuflare, / Pe piatra cea-nverzită șuieră trecător (ib).*

Imnul florilor în cîntarea creațiunii, alături de întreaga materie, este aroma : *Cîntați, flori, bucuria... / Pe idioma voastră, vă exalați profumul Spre ceruri ca tamîie. Formați sublime-acorduri, / Armonie d-arome (Imnul creațiunii, Anatolida).*

Descrierile abundente de interioare din *Mihaida*, prin care Heliade urmărea, ca și Asachi, să creeze o mitologie cu elemente autohtone, anunță — după cum s-a arătat [11] — coloritul somptuos al romanticilor tîrzii, iar la noi pe cel al lui Macedonski. Ca și la poeții preromantici, obsedați de vîrstele biblice, vechimea fără margini transpare în lucruri. Cuvîntul popular, de veche sedimentare, este sugestiv în acest sens : *În fund, în fundul salei, un pat cît ține latul ; / O scoarță purpurie în late vergi florate, / Țesută de băneasa, sta-ntinsă în tot lungul, / Și atîrna la vale stufoși și mîndri ciucuri ; / Și laviți prelungite în dreapta și în stînga / Roșea într-o dimie întinsă-n ținte albe, / Țesută iar în casă :*

[11] Vezi Mircea Anghelescu, *op. cit.*, p. XII.

O tavolă rotundă / Și mare sta la mijloc, c-o stofă belicoasă, / Cu grei de argint ciucuri...

. . . .

În cap, în fața ușei, un jeț de nuc prea neted / Și vechi din alte zile, cu perna, rezemîntul / De catifea verzuie, cu ținte pe el galbeni / Ș-auree-n jos funde. La răsărit, icoane / De la străbuni lăsate, ș-o candelă măreață / Ardea întru tăcere. În sus, deasupra ușei, / Însemnele băniei în arme-nchipuite, / Cu lănci între stindarde, în giurul unei perne / Cu un toiag pe dînsa ș-o neagră gugiumană / C-o penișoară albă ; și două steaguri drepte / Drapa băneasca ușă...

Este de remarcat că cele mai multe neologisme, termeni livrești, în speță italienisme, apar în poemele epice, cu stil declamatoriu, ale lui Heliade. Uneori, neologismul rar se îmbină cu o formă arhaică a unui termen comun sau apare alături de arhaismul rar, care poate avea, ca și neologismul livresc, un efect retoric.

Pe linie imagistică, limba poeziilor lui Heliade nu este în general expresivă. Adeseori în poezia sa întîlnim exprimarea generală, abstractă a limbajului prozaic.

E p i t e t u l capabil să dea relief expresiv conținutului substantivului pe care-l determină nu este caracteristic stilului poeziei lui Heliade. În esență, epitetele întrebuințate, chiar atunci cînd există un abuz de determinări, sînt cele general-apreciative, poetul urmînd retorica clasică : *senină soartă* (V, 4), *sfîntă* lege (V, 4), *înțeleptele-i* griji și *bune* (V, 7), *făloasa*-mi mînă (V, 7), nădejdea-mi cea *mîngîioasă* (V, 7), *viclean* zîmbit (V, 9), *veselă*-ți fața (V, 11), *sacră*-vă laboare (V, 74), zi *senină, veselă lină* (V, 53), *fatalul, grozav* zîmbet (V, 69) etc. Epitetul concret evocator este convențional : mormînt *rece* (V, 5), drumuri *ghimpoase* (V, 6), *lina* ta mînă (V, 10), *auritu*-ți păr (V, 10), soare *luminos* (V, 20), razele-i *rubinoase* (V, 43). Un adjectiv concret, alăturat unui substantiv abstract, capătă de asemenea un sens abstract : nădejdea *dulce* (V, 3), *limpede* fericire (V, 4), blîndețe *altă* (V, 23).

Ne rețin prin prospețime asocierile : *casta lună* (V, 188) ; *candid iasomie* (V, 187)

C o m p a r a ț i a este figura la care Heliade apelează frecvent. Pe lîngă numeroși termeni abstracți, comparantul este exprimat și prin termeni concreți, sensibilizatori : **Ca luna** *de noapte, ca dînsa de lină, / Frumoasă* **ca viața** *celui fericit, / Veselă* **ca ziua** *de mai prea senină* (V, 23) ; *dulce* **ca blîndețea** (V, 23) ; **Ca viața** *se răvarsă o mută-nfiorare* (V, 44) ; *Cu vălul alb* **ca gazul** (V, 72) ; **Ca lemnele în foc** *oasele-mi secară* (V, 117) ; *Ca* **pelecanul** *mi-am sfîșiat pieptul* (V, 117) ; *Coșemar îi sta pe piept /* **Ca la nebuni un'nțelept** (V, 143) ; **Ca leul în turbare,** *cu ochii-n schinteiere, / Se răpezea în răcnet pe răpitor asupra* (V, 94) ; **Ca tunetu-***a lui voce răsună peste ape* (V, 171) ; **Ca ochii la lumină,** *așa i se deschide / La minte cugetarea, și-ncepe a distinge /.../ Pe sinele său propriu din tot ce nu e sine* (V, 177). Unele dintre comparațiile enumerate au funcție hiperbolică și țin de retorica clasică.

I n v o c a ț i a este un alt procedeu retoric întîlnit în stilul poetic al lui Heliade : *O, muză-mbărbătată ce-n Elicon n-ai nume, / Ce soarele dreptății te-ncinde și te-nspiră ! (Mihaida,* V, 91) ; *Spune-mi, o,*

muză, toate eroicele fapte, / Profunda-nțelepciune bărbatului cel mare (ib., 92).

Se desprinde, din analiza întreprinsă, concluzia că, deși Heliade se îndreaptă spre poezia romantică, poetul rămîne, sub aspect stilistic, tributar și retoricii clasice. Stilul retoric și stilul familiar cu tendință spre termenul viu colorat (comp. termenii de limbă vorbită menționați cu prilejul analizei vocabularului) sînt două componente definitorii ale structurii stilistice în poezia lui Heliade.

BIBLIOGRAFIE

La studiile din text și din notele care-l însoțesc, adăugăm : pentru Asachi : D. Caracostea, *Izvoarele lui G. Asachi*, București, 1928 ; D. Caracostea, *Le préromantisme de G. Asaki*, în „Langue et littérature", vol. I, nr. 1, 1940, p. 18—72 ; Ion Constantin Chițimia, *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asachi*, în „Romanoslavica", I, 1958, p. 124—135 ; Valeriu Ciobanu, *Din relațiile literare româno-ruse*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", X, 1961, nr. 1 ; Ion Rotaru, *I. Heliade Rădulescu, Balada Zburătorului*, în Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, 1967, p. 27—30 ; D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. tineretului, 1969 (capitolul *Literatura de tranziție*) ; Mircea Anghelescu, *preromantismul românesc*, București, 1971 *(Partea a doua)* ; George Sorescu, *Gh. Asachi*, Ed. Minerva, București, 1970 ; G. Istrate, *Elemente italienești în poezia lui Gheorghe Asachi*, în SCL, XXIV, nr 5, 1973, p. 569—576 ; pentru Heliade : G. Călinescu, *I. Heliade Rădulescu*, București, 1966 ; George Muntean u, *Atitudini*, Buc., 1966 ; Al. Piru, *Introducere în opera lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1971 ; Șt. Cuciureanu, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu*, în „Studii și cercetări științifice", Filologie, an. VII, fasc. 1, 1956, p. 47—61 ; Al. Bistrițeanu, *Preocupare și inspirație folclorică la I. Heliade Rădulescu* (I), în LL, vol. II, 1972, p. 81—92 ; (II), în LL, vol. III, 1972, p. 389—401 ; Paul Cornea, *Preromantism în centrul și sud-estul Europei : „concept" și „realitate"*, în LL, vol. II, 1973, p. 299—307.

POEȚII FORMAȚI SUB CURENTUL INIȚIAT DE I. H. RĂDULESCU : V. CÎRLOVA, GR. ALECSANDRESCU, D. BOLINTINEANU

1. Afirmarea liricii de tonalitate preromantică și romantică : V. Cîrlova (1809—1831). **2.** Trăsături caracteristice ale limbii în poezia lui Gr. Alecsandrescu (1810 [sau 1812, 1814]—1885) și D. Bolintineanu (1819—1873). **3.** Stilul în poezia lui Gr. Alecsandrescu. Clasicism și romantism. **4.** Stilul manierist în poezia lui D. Bolintineanu.

Curentul de traduceri din capodoperele apusene, inițiat de I. H. Rădulescu, a avut influență asupra literaturii noastre originale începătoare. Poezia romantică franceză formează gustul literar al tinerilor poeți. Printre poeții talentați formați sub noua orientare a lui Heliade sînt socotiți V. Cîrlova, Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu.

1. Afirmarea liricii de tonalitate preromantică și romantică: *V. Cîrlova.* Educația literară a poetului se întemeiază pe limba grecească și cea franceză. În scurta sa viață, tînărul poet a scris numai cinci poezii, prin care și-a creat un nume literar : *Păstorul întristat,* pastorală în genul lui Florian, în „Curierul românesc", 8 mai 1830 ; *Înserare,* în „Curierul românesc", 1830 ; *Ruinurile Tîrgoviștei,* în „Curierul românesc", nr. din 20 martie 1830 ; *Rugăciune ; Marșul* în „Curierul românesc", 1839 și în „Foaie pentru minte", 1846, p. 6. „Oricît ar fi de reduse ca număr, aceste poezii dovedesc totuși o experiență literară bogată și o maturitate tehnică surprinzătoare pentru data la care au fost scrise și pentru un poet mort atît de timpuriu"[1].

Ca temă și ca expresie, poezia *Păstorul întristat* amintește poezia arcadiană atît de cultivată în secolul precedent. Este, așadar, poezia care reprezintă stratul stilistic mai vechi al poetului.

Celelalte poezii ale lui Cîrlova sînt străbătute „de sentimentalitatea preromantică și romantică"[2].

---

[1] Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc.* Ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu. Editura tineretului, 1969, Lyceum 59, p. 156.

[2] *Id., ib.,* p. 156.

În poezia *Înserare*, apare nota poeziei lamartiniene[3]: meditația provocată de aspectul peisajului. Poetul cultivă elementul descriptiv (momentul crepuscular) în care își încadrează starea sentimentală. Deși imaginile-clișeu sînt frecvente, totuși unele versuri rețin prin plasticitate: *„luna, vremelnică stăpînă"*, *„fruntea unui nor"*, *„ostenește vederea alergînd"*, [cîmpia] *„se-ntunecă ca noaptea pe caru-i naintînd"*, [veselia] *„umblă fugar"* și *„În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit"* *„Întocmai ca o luntre ce slobodă pe mare / Nu poate de furtune a mai găsi pămînt"*.

Influențat de creația poetică *(Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des Empires*, publicată mai întîi la Geneva, 1791) a preromanticului francez Volney, Cîrlova inaugurează, în literatura noastră, prin poezia *Ruinurile Tîrgoviștei*, poezia pe tema preromantică a ruinelor istorice[4]. Cîntarea ruinelor asociată cu speranța în viitor este un motiv preromantic. Procedeul prin excelență de care se folosește poetul este antiteza între măreția trecutului și decăderea prezentului. Meditația pe ruine în jurul nestatorniciei lucrurilor omenești este tot de natură preromantică. Ca formă, poezia se impune prin ritm modern și, cu toate că limba este în general abstractă — poetului lipsindu-i tehnica descriptivă, înlocuită prin cîteva exclamații —, prin noutate în imagini, care nu sînt lipsite de un element evocator: *„Cum totul se răpune ca urma îndărăt, / Pe aripile vremii, de nu se mai arăt"*; *„viscol de dureri"*; *„mormîntul măririi strămoșești"*; *„o tînguire de lucruri omenești"*.

Motivul ruinelor, mărturii ale gloriei trecutului, nu constituie totuși o simplă influență livrescă. Numărul mare de meditații prilejuite de rămășițele vechilor monumente în literatura noastră la începutul secolului al XIX-lea[5] corespunde cu începutul luptei pentru deșteptarea conștiinței naționale. De aceea, nu atît sentimentul de tristețe în fața ruinelor predomină în aceste meditații, cît mai ales admirația față de un trecut măreț, asociată cu speranța în viitor.

Lirismul patriotic al lui Cîrlova își găsește nota originalității în *Marșul*[6], poezie pe care o scrie cu ocazia înființării armatei pămîntene. Avîntul ostășesc își găsește expresia nu în imagini, ci în ritmul vioi al versului.

În literatura noastră, V. Cîrlova reprezintă afirmarea poeziei de natură preromantică și romantică de esență lamartiniană, spre care I. H. Rădulescu orientase poezia. El a dat poeziei române ritmul modern și noutate în imagini.

[3] În literatura română, la 1830, poezia lamartiniană este cunoscută prin traducerile și imitațiile lui Heliade.

[4] La Iancu Văcărescu *(Primăvara amorului)*, tema ruinelor este abia schițată: ***Surpături sînt de o parte, / D-un oraș ce a domnit.***

[5] lui Cîrlova îi urmează Gr. Alecsandrescu: *Miezul nopții, Adio la Tîrgoviște* (1832), *Meditație* (1838), *Trecutul la mănăstirea Dealului* (1844); Al. Hrisoverghi: *Ruinelor Cetății Neamțu* (1834); Heliade, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștii* (1836); G. A. Baronzi, Bolintineanu, C. Bolliac etc.

[6] Un marș scrisese și I. Văcărescu: *Marșul românesc, făcut la reînființarea miliției naționale, în anul 1829.*

2. Trăsături caracteristice ale limbii în poezia lui Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu. Deși mai puțin variată, limba în creația lirică a acestor doi poeți munteni prezintă trăsături comune cu limba în creația poetică a lui Heliade.

Dacă luăm în considerare numai volumele lor tipărite la București [7], sub aspectul pronunțării regionale care se reflectă în norma literară, limba celor doi poeți munteni prezintă, în general, aceleași caractere regionale muntenești pe care le-am înregistrat și în limba poeziei lui Heliade. Morfologia și sintaxa relevă unele particularități comune limbii literare la începutul secolului al XIX-lea în general și a limbajului liric în particular : unele continuă stadiul morfologiei și sintaxei vechi a limbii sau se datoresc influenței graiului vorbit ; altele sînt inovații manifestate mai ales în limbajul poeziei. Înnoirea lexicului, mult mai sărac în poezia lui Bolintineanu, se caracterizează, în esență, prin prezența neologismului latino-romanic [8].

Studiul variantelor demonstrează că prin sintaxă și lexic, prin forme și pronunțare, limbajul poetic evoluează spre aspectul modern al limbii literare la jumătatea secolului al XIX-lea [9]. Iată o exemplificare cu două variante (1838 și 1847) ale poeziei *Boul și vițelul* de Gr. Alecsandrescu :

1838	1847 (text de bază în ed. 1957)
să aibi	*să ai*
d-a vieți	*d-a vieței*
să credea	*se credea*
pă loc	*pe loc*
pentru'ntiaș dată	*pentru-ntia dată*
nu prea-m place	*nu prea-mi place*

---

[7] Pentru Gr. Alecsandrescu : ediția din 1832, apărută în tipografia lui Heliade, ediția din 1838 (text de bază), apărută în tipografia lui Zaharia Carcalechi, ediția din 1847 (text de bază), și ediția din 1863, cu tendințe latinizante în lexic și ortografie. Pentru D. Bolintineanu : *Colecție de poeziile d-lui Bolintineanu*, Buc., 1847 ; *Poezii vechi și noi*. Buc., 1855 ; *Poezii atît cunoscute cît și inedite*. Ed. I, 2 vol., Buc., 1865 etc.

[8] Pentru limba poeziei lui Gr. Alecsandrescu, ne-am folosit de ediția : Gr. Alexandrescu, *Opere*. Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer. Studiu introductiv de Silvian Iosifescu. Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1957. Vom folosi în text simbolul A. Cifra din paranteză notează pagina la care trimitem. Pentru limba poeziei lui D. Bolintineanu, ne-am folosit de ediția Bolintineanu, *Opere alese*. Studiu introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheșeanu și Gh. Poalelungi. Vol. I, *Poezii*. București, Ed. pentru literatură, 1961. Vom folosi simbolul B. Cifra din paranteză notează pagina la care trimitem în text.

Pentru studiul limbii lui Grigore Alecsandrescu, vezi I. Fischer, *op. cit.*, în vol. *Omagiu lui Iorgu Iordan*, p. 281—290 ; *Id.*, *Lămuriri cu privire la textul și limba lui Gr. Alexandrescu*, în Grigore Alexandrescu, *Versuri și proză*, ed. a II-a, Editura tineretului, 1964, Biblioteca școlarului, p. 35—44 ; Paul Lăzărescu, *Grigore Alexandrescu*, în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 78—104.

Pentru studiul limbii lui D. Bolintineanu, vezi P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ediția a II-a, București, 1927, p. 199—206 ; C. Cruceru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, în SILRL sec. XIX, vol. II, p. 105—143.

[9] Vezi I. Fischer, *op. cit.*, Paul Lăzărescu, *op. cit.*, C. Cruceru, *op. cit.*

În ediția din 1863, Alecsandrescu a înlocuit frecvent termeni în circulație în uzul comun prin neologisme latino-romanice. Iată cîteva exemple reproduse după I. Fischer, Nota Editorului în O, p. 54 :

comun	înlocuiește pe *obștesc*
fruct	înlocuiește pe *rod*
geniu, spirit	înlocuiește pe *duh*
inspira	înlocuiește pe *insufla*
liber	înlocuiește pe *slobod*
natură	înlocuiește pe *fire*
suvenire	înlocuiește pe *pomenire*

2.1. Fonetica. Particularități regionale muntenești. Cele mai multe se explică ca oscilație regională a uzului literar. Limităm exemplele la particularități de pronunțare care apar mai frecvent.

Vocalism. Pronunțarea dură a consoanelor *p* și *b* în anumite contexte fonetice : *P-a* Dîmboviței val (A, 67), *P-ale* stejarilor vîrfuri (A, 74), *p-un* mormînt (A, 78), *d-al* tiraniei fier (A, 64) ; *p-al vieții* (B, 6), *p-a* oamenilor frunte (B, 7), *p-o* mandolină (B, 12), *d-aur* (B, 12). Prepozițiile *prin*, *printre* prezintă variante cu fonetism regional : *pîn* (A, 82, 114), *pîntre* (A, 71, 74, 82, 121). Vocala *e* trece la *ă* după *d* în dasupra (A, 78).

Trecerea lui *e* la *ă*, mai rar a lui *i* la *î* după consoanele *ș*, *j* și *r* (particularitate întîlnită și în scrierile din Moldova și Transilvania) : *șărpi* (A, 99), *deșărtul* (A, 114), *jălesc* (A, 73), *vijălii* (A, 75), *se rîdică* (A, 74), dar și *se ridică* (A, 83), *s-ardice* (A, 67) ; *răpaos* (A, 122).

Ale forme muntenești : *daca* (A, 67, 68, 83, 87 ; B, 327, 23, 67), dar și *dacă* (A, 87 ; B, 59) ; *dupe* „*de pe* și *după*" : *dupe* pietre (A, 68), *dupe* un veșnic plan (A, 126), *dupe* amorul ce-am suferit (A, 103) ; Piere ca o rouă *dupe* dalbe flori (B, 20), Pare luna, vrînd să culce / *Dupe* codri ninși de plai (B, 39), *dupe* (B, 13, 26, 61), dar și *după* „de pe" : Hainele *după* dînsul sînt la Paris cusute (A, 192) ; *căta* (A, 120), *cată* (B, 13) ; *fermec* (B, 5).

Ca în limba vorbită, *ori* apare în compuse adverbiale sau pronominale sub forma *or* : *orunde* (A, 122), *orcîte*, *orce* (A, 122), *orcît* (A, 110).

Consonatism. prin disimilare, consoana *r* trece la *l* în *tutulor* (A, 204), iar *n* la *r* în *amerințînd* (A, 82). Forme iotacizate ale graiului vorbit : *văz* (A, 86 ; B, 50), *să vază* (A, 74 ; B, 68), *auz* (A, 78), *să crează* (A, 86), *să pierz* (A, 87), *să arză* (A, 87), *rîz* (A, 87), *nu simț* (A, 87), *să vie* (B, 37), *eu viu* (B, 37), *viind* (A, 83), *cei* (A, 87 ; B, 52), *țiu* (A, 112; B, 69), *apuind* (A, 107), *paie-ți bine* (A, 168), *poci* (A, 125 ; B, 17).

2.2. Morfologia. Se caracterizează mai ales 1 prin cîteva forme vechi, unele păstrate în uzul literar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin cîteva trăsături regionale muntenești, precum și prin cîteva forme specifice limbajului poetic din această perioadă.

Substantivul. *Genul și numărul*. Subst, *cîmp*. este de gen masculin : pe *cîmpi* nemărginiți (A, 68). Subst. *pas* este neutru : *pasurile*

(A, 83). Subst. *copac* menține sg. arhaic *un copaci* (A, 218). Unele substantive feminine, care ulterior au primit desinența de pl. *-i*, au la plural desinența *-e* : *talpe* (B, 4), *stînce* (A, 250), *grădine* (A, 256), *greșalele* (A, 194), *oglindele* (A, 200), dar și *oglinzi* (A, 200), *aripele* (A, 88). Subst. *mîncare*, la pl. cu sensul „feluri de bucate" prezintă pl. mai vechi în *-i* : feluri de *mîncări* (A, 223). Se păstrează forma veche *berbece* (A, 199). Subst.*sîntge* este folosit la plural *sîngiuri* (A, 121). Rar, la Gr, Alecsandrescu, pluralul articulat al neutrelor în *-uri* apare cu forma sincopată *-urle* : *globur'le* (A, 126), *pasur'le* (A, 143). Bolintineanu modifică uneori terminația substantivelor din necesități de rimă : *aripiori* rimează cu *peștișori* (B, 6).

Declinarea. Mai ales în poezia lui Gr, Alecsandrescu, genitiv-dativul singular articulat al substantivelor feminine cu plurarul în *i* este, de regulă, *ei*, formă considerată literară : *nopței* (A, 74), *răzbunărei* (A, 83), *a lumei* temelie (A, 86), coardele *vieței* (A, 106), *vremei* (A, 109), *durerei întîmplărei* (A, 109), dar și *ii*, ca în limba vorbită : Pe aripele *morții* (A, 88). La Bolintineanu această ultimă formă este frecventă : *periciunii* (B, 6), *serii* (B, 7), bucla *dulcii* mele (B, 11), *virtuții* (B, 14), *favoritii* (B, 7).

A d j e c t i v u l. Superlativul cu adv. *mult*, ca în limba veche și populară : *mult* umede cîmpii (A, 123). Ca și Heliade, Gr. Alecsandrescu și D. Bolintineanu folosesc adjective formate din gerunziul verbelor : nației *gemînde* (A, 80, 262), nădejdi *zîmbinde* (A, 109), *murindă* mînă (A, 117), viață *fugindă* (B, 179), *arzînda* ei cătare (B, 26), *arzîndele*-ți simțiri (B, 6), flori *rîzînde* (B, 13, 22).

A r t i c o l u l. Articolul adjectival feminin *cea* prezintă la genitiv singular forma veche *cei* : Al odei *cei* înfocate (A, 177).

P r o n u m e l e. *Pronumele de întărire* : Să mă cunosc pe *însumi* (A, 126). Forma masculină a pronumelui *însuși*, folosit ca determinant, apare și cu substantive de gen feminin : *însuși* moartea (A, 107). Comp. *însuși* ele (B, 333).

Pronumele și adjectivul demonstrativ. Sînt frecvente, ca în limba vorbită, formele scurte ale pronumelui și adjectivului demonstrativ : *al astor* ruine (A, 68), *astei* scene (A, 75), *aste* locuri (A, 75), *ast* pămînt (B, 15), *ast* fermec (B, 6), *aste* triste rele (B, 15), Cine-a moștenit *a* lume (B, 15), cu toate *astea* (B, 14).

Pronumele relativ care apare, uneori, cu forme vechi : *a căria* vedere (A, 94), *a cării* vîrfuri (A, 102), *a cării* verdeață (A, 113), *Căria* i-am dat nume (A, 123). Același pronume apare rar, ca în limba vorbită, fără prepoziția *pe* : Ca glas *care* moartea e-aproape / Să-l curme (A, 114) ; De la fii României *care* tu o ai cinstit (A, 72).

Pronumele nehotărît. Este folosit cu particula *și* : *fieșcare* (A, 119). Pronumele *tot* este folosit cu formă de genitiv : *Al totului* părinte (A, 125 — după fr. *Père de tout* ! Cf. I. Fischer, ed. 1957, p. 450).

Adjectivul posesiv. La Bolintineanu apare forma analogică *tele* (după *mele*) : P-ale *tele* primăveri (B, 16).

Pronumele personal. Este frecvent dativul posesiv : privirea-*ți* (A, 99), inima-*mi* (A, 99), la picioare-*ți* (A, 100), ochii- *ți* (B, 16), cîntu-*i* (B, 17).

Verbul. Ca în graiul muntean, verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a prezintă, uneori, formă identică cu pers. 3 sg. : Cavalerii trage spadele din teacă (B, 62). La verbele de conjugarea I, pers. 3 pl. a indicativului este identică cu pers. 1 sg., ca la verbele de conjugarea a II-a, a III-a și a IV-a : ai ei locuitori *arăt* (A, 68), chipuri negre *se cobor* (A, 71), Arăt umbrele morții ce printre oase *zbor* (A, 121), sălcii ce *se-nclin* (B, 39), ei *îngîn* (B, 41). Imperfectul indicativului prezintă forma arhaică în *-a* la pers. 3 pl. : *vorbea* odată lume și dobitoace (A, 195), Care strămoși ai lui *zicea* (A, 195), undele gîrlei... *era* atît de negre (A, 200), toți *îmi spunea* (B, 97). Vb. *a da* este folosit la perfectul simplu al indicativului cu forme vechi și populare : *dete* (A, 90, 112 ; B, 8), *deteră* (A, 206). Vb. *a vrea* are, la indicativ prezent, numărul singular, forme scurte : Cine însă le-ascultă sau *va* ca să le știe ? (A, 181) ; *voi* s-o povestesc (A, 195) ; *va* neîncetat să zbiere (A, 199) ; *va* răzbunare (A, 221) ; dacă *vei iubirea-mi* să o dobîndești (B, 59) ; *voi sîngele* (B, 8).

Gr. Alecsandrescu folosește rar conjunctivul fără *să,* cu valoare de imperativ : *Cînte* lupii și urșii în pilde cît le place (A, 181).

Spun „se spune" : *Spun* că în urma luptei... (A, 83).

2.3. Sintaxa. În cadrul frazei se întîlnesc unele conjuncții vechi și populare : *de* ar vedea-mplinite (A, 86), *De* se trag din neam mare / Asta e o-ntîmplare (A, 209) ; Știu *cum că* lumea... (A, 126) ; Mulți îmi zic *cum că* aceasta nu e de tăgăduit (A, 177). Construcția pleonastică *dar însă: dar însă* nelipsit (A, 79) ; *cît* „încît" : *Cît* rîul de plăcere în cale s-ar opri (B, 196).

În propozție, pronumele *o,* complement direct al unui verb la perfectul compus al indicativului, pecede verbul : tu *o ai cinstit* (A, 72) ; *o ai călcat* (A, 169). Tot în poezia lui Gr. Alecsandrescu, complementul de relație apare introdus prin locuțiunea prepozițională *cît pentru : Cît pentru* mine unul, fieștecine știe... (A, 209).

Numărul mare de infinitive se explică în poezia lui Bolintineanu prin influența franceză. La Gr. Alecsandrescu, infinitivul se substituie mai rar conjunctivului (de obicei, după verbul *a putea)* [10] : putui *a* le *vedea* (A, 109). Să poci *fi* neschimbat (A, 125), n-am avut *a ammira* (A, 74) ; a putea *domni* (B, 8), Cum o floare e ursită / *A-nflori, a se usca* (B, 15), eu voi *a muri* (B, 19), Să nu-i dea timp *a plînge* (B, 31) ; lasă *a flutura* (B, 4).

2.4. Vocabularul. Lexicul poeziei lui Gr. Alecsandrescu sau al poeziei lui D. Bolintineanu se caracterizează în primul rînd prin prezența unui mare număr de neologisme de origine franceză. Nu

[10] Ion Diaconescu, *Concurența dintre infinitiv și conjunctiv în limba română*, în LL nr. 3, 1972, p. 323, pe baza unor rezultate de frecvență, ajunge la concluzia că „în poezia modernă și contemporană, infinitivul este reprezentat în proporții foarte reduse, și, în cele mai numeroase cazuri, după verbul *a putea*". Dintre poeții pașoptiști este studiat numai V. Alecsandri. Gr. Alecsandrescu pare a se înscrie în aceeași normă.

lipsesc nici calcurile semantice (comp. Eu în copilărie *iubeam* sa mă opresc (A, 67) ; *tinere* păceri (B, 24), după cum sînt prezente și unele construcții, turnuri sintactice după model francez.

Pînă la 1860, împrumuturile din italiană sînt mai rare : *ammira* „admira", (Alecsandrescu), *popol* (Alecsandrescu, Bolintineanu), *în darn* (Bolintineanu) etc.

Gradul de înnoire a lexicului crește potrivit cu gradul de pătrundere și de consolidare a neologismelor în diferitele etape succesive de modernizare a lexicului limbii literare în ansamblul ei. Astfel, Gr. Alecsandrescu procedează la o remaniere a vocabularului în sensul preferinței cuvintelor latine (împrumuturi sau termeni din fondul vechi al limbii) și romanice în edițiile succesive ale poeziei sale. Iată, spre ilustrare, cîteva substituiri lexicale în două variante ale poeziei *Trecutul la mînăstirea Dealului :*

1847	*1863*
dealul	*murii*
veacuri	*secoli*
sfînt	*sînt*
tînără	*o jună*
vremea	*timpul*

Majoritatea neologismelor utilizate în poezia celor doi poeți munteni s-au păstrat și astăzi cu aceeași formă. Totuși, în ceea ce privește adaptarea fonetică sau morfologică a neologismelor, întîlnim și la Alecsandrescu sau la Bolintineanu, ca la toți contemporanii lor, unele oscilații, forme care ulterior au fost înlocuite. Aspectul unor neologisme indică fluctuații după calea prin care au fost împrumutate — scrisă sau orală — precum și după conformarea la factorul tradiție (folosirea unor procedee de adaptare după modelul primului strat de împrumuturi romanice prin filieră rusă, spre exemplu, sau după modelul cuvintelor românești moștenite). Cîteva ilustrări : *orizon* (A, 85), *caprиții* (A, 209), *simțiment* (A, 110), *simtiment* (A, 69), *simtimente* (A, 194), *simtimenturi* (A, 202), *indiferință* (B, 336), *provedința* (A, 69), *elemînt* (B, 330), *amoare* (B, 16), *oara* (B, 6), *danțuri* (B, 8), *învită* (B, 9), dar și *invită* (B, 9), *tendreții* (B, 51) ; *nații* (A, 69), dar *națiune* (B, 344) ; *ambițiunea* (B, 8), *civilizațiunea* (B, 344), *onori* „onoruri" (B, 16, 58), *favor* (A, 111), *prefum* (B, 330), *profumul* (B, 326), *mozaice* (B, 6) și *mozaici* (B, 14), *omagiuri* (A, 277), *sacrificiuri* (A, 260), *staturile* (A, 215), *defecturi* (A, 194), *tribunaluri* (A, 191), *exempluri* (A, 179), *metaluri* (A, 181), *geniuri* (A, 75, 115), *amfiteatruri* (A, 79), *spațiuri* (A, 90), *minuturi* (A, 143), dar și *minutele* (A, 92) ; *statua* (A, 115) ; *devoară* (B, 41), *repetează* (A, 141), *respectează* (A, 122 ; B, 345), *repoză* (B, 356), *profitează* (B 345), *triumfează* (B, 330).

Mai multe barbarisme apar la Bolintineanu, poet care a forțat limba și sub alte aspecte mai mult decît contemporanii săi : *finit* (B, 14, 345), *blasfeme* (B, 13), nu o *blasfem* (B, 345), *abimul* (B, 168), *retirat* (A, 205). Totuși, cuvinte ca : *blasfem concherant, desina, devinăm, rezon* etc. (Alecsandrescu) erau curent întrebuințate de scriitorii epocii.

Mai ales prin ciclul *Florile Bosforului,* D. Bolintineanu, precedat de Alecsandri, introduce n o t a e x o t i c ă în poezie. Valori stilistice speciale au în acest ciclu t u r c i s m e l e, nu rareori aglomerate în contextul scurt al unei strofe sau plasate în rimă : **Feregeaua**-*i se mlădie / Pe* **kiahiul** *bogat* **cerchez,** / *Cu* **dalga** *de* **selemie,** / *Cu* **şalvari** *largi de* **geanfez** *(Esmé) ; Nici dulcile suspine ce-n pomi la* **Iscudar** / *Exală-n sînul serii fia lui* **Ilbahar** *(Rabie) ;* **Sultanul** *de trei zile în* **chiosc** *la* **Candili,** / *Petrece cu* **cercheza**... *tu o cunoşti,* **Ali**. *(Rabie) ; Şi de gelozie dalba* **Biulbiuli** / *Ce l-aceste şopte cîntă a sa durere* / *Printre chiparişii de la* **Candili** *(Rabie).* Numele proprii *(Esmé, Rabie, Almelaiur, Leili, Mehrube, Fatme, Caigi, Legivera, Dilrubam ; Şam, Iscudar, Candili, Bogaz, Propontide* etc.) ca şi cele comune (*gul* „trandafir", *lial* „noapte", *ilbahar* „primăvară", *biulbiuli* „privighetoare" etc.) produc efecte de sonoritate, amplificate şi prin raritatea termenilor, care nu au rămas fără ecou, mai tîrziu, în poezia lui I. Barbu din ciclul *Isarlîk,* unde termeni cum sînt : *cadînă, caic, caftane, paşe, belalie, Kemal* etc. au putut fi sugerate de maniera versurilor lui Bolintineanu.

Unele nume proprii din versurile lui Bolintineanu ca şi unele cuvinte din poezia sa *Dilrubam : Dilrubam învăluită / D-al ei păr desfătător, / Ca o dulce stea sub nor, / Într-o lespede-nflorită, / Se prevede cu amor* — au, fără îndoială, prin sonoritatea lor, ecou în versurile eufonice ale lui Ion Barbu din poezia *In memoriam* [11] („stihuri pentru pomenirea unui cîine crescut la Isarlîk") : *Lir-liu-gean, lir-liu-gean, / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi de mărgean.* Pure sonorităţi ale lui I. Barbu : *Lir-liu-gean, Cir-li-lai* amintesc suprinzător eufonia unor nume ca *Almelaiur, Leili, Legivera, Dilrubam, Candili, biulbiuli.*

F o r m a r e a c u v i n t e l o r. *Derivaţia cu prefixe: -ne:* vb. *neodihneşte* (B, 296); Şi prin dalbe lupte *să vă nemuriţi* (B, 80). *Derivaţia cu sufixe.* Frecvent este sufixul adjectival *-os* : glob *rubinos* (A, 74), vînturi *viscoloase* (A, 83), dealurile *rîpoase* (A, 134), soare *seninos* (A, 138, 251), dumbrava *umbroasă* (B, 22), munte *rîpos* (B, 82), aripi *auroase* (B, 171), cascade *murmuroase* (B, 174), *străluciosu*-i brîu (B, 101), aria *seroasă* (B, 281). Sufixul *-tor* : Danubiul ce *dormitor* suspină (B, 363), Ea ne cheamă *plîngătoare* (B, 300), *rîzătoare* (B, 43, 329, 314), femei *răpitoare* (B, 334), frunza *şoptătoare* (B, 363). Sufixele *-at, -it* : mare *azurată* (B, 50), golful *azurit* (B, 352). Sufixul *-esc* : *războinicescul* tunet (A, 249). Sufixul neologic *-bil* : *însetabile (B, 94).*

Sufixe substantivale : *-(ă)ciune : piericiunii* (B, 6), *iertăciuni* (A, 206) ; *-ime : viitorimea* (A, 179). În poezia lui Bolintineanu apar frecvent substantivele formate de la infinitivul verbelor : *cîntările*-mi arzînde (B, 324), lunga ei *dormire* (B, 292), *întristarea* (B, 332), *suspinări* (B, 330), *răsfăţare* (B, 15), *sărutare* (B, 15). Supărător este, la acelaşi poet, abuzul de diminutive : *bărculiţă* (B, 363), *frăţiori, surioare* (B, 298), *copiliţa* (B, 293), *guriţă* (B, 9), de la *hurie* (B, 9 ; termenul apare şi la Alecsandri), *hurioară* (B, 35), *garofiţe, cosiţe* (B, 39), *căsicioară* (B, 41), de la *hanima* (B, 44), *hanimică* (B, 43), *căzuliţă* (B, 45) ; adjective : *rotunjor* (B, 3), un rîu *mititel* (B, 54).

---

[11] Cu reminiscenţe, şi nu numai de ordin muzical, şi din poeziile *Esmé, Rabie.*

3. **Stilul în poezia lui Gr. Alecsandrescu.** Clasicism și romantism. Gr. Alecsandrescu lărgește cercul de inspirație al poeziei românești. Poezia sa lirică înglobează poezii *patriotice*, poezii *filozofice*, poezii *erotice*. Poezia didactică însumează *epistole, satire, fabule*. A mai scris și două balade lirice.

3.1. Expresia lirismului elegiac și meditativ. În lirica sa, Alecsandrescu este influențat de poeți străini ai curentului preromantic (poetul englez Young [12]) sau romantic (poetul francez Lamartine). În monografia sa, *Gr. Alecsandrescu*, Ed. pentru literatură, București, 1962, G. Călinescu afirmă că „într-o parte a ei, poezia lui Gr. Alecsandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi" (p. 109). Titlurile unor poezii reliefează formația romantică a poetului : *Barca, Meditație, Miezul nopții, Intristare, Rugăciune, Candela, Cimitirul, Reveria* etc.

3.1.1. În poeziile de dragoste, pe care Gr. Alecsandrescu le-a scris cam pînă la vîrsta de 35 de ani, găsim expresia grandilocventă în manieră romantică sau în „tonul madrigalesc" al poeților din secolul al XVIII-lea (Cf. Călinescu, *op. cit.*, p. 151).

Imaginea femeii se conturează, ca și la Bolintineanu, prin termeni din ordinea plastică : *Chipu-i e de* **crin,** *porfiră, / Inima ei o* **liră** *(Frumusețea,* A, 96) ; **ca mărgăritarul albă,** *cu părul* **de ebin,** *ochi* **de foc,** *gura,* **grațios rubin,** *Corpul ei* **un crin frumos** *(Esmé,* B, 3—4), asociați, ca și în poezia lui Lamartine, cu termeni care dau senzația miresmelor florilor (aceștia nu lipsesc nici din poezia lui Bolintineanu) : **Zambila** *primăverii așa ea ne împarte /* **Desfătător miros,** */ Așa dulcele-i suflet se simte de departe, / În aer răcoros. (Te mai văzui o dată,* A, 149) ; *Ca Esmé* **mai dulce floare / Cu dezmierdător parfum,** */ N-a mai strălucit sub soare / De la Tunis la Batum ! (Esmé,* B, 3). Misterul frumuseții se particularizează, însă, în poezia lui Alecsandrescu, prin imagini din ordinea muzicală : *Adesea pe cîmpie / Auz* **o armonie, / Un ce melodios :** */ Un glas care se pare / Ascuns în depărtare, /* **Un imn misterios.** *(Frumusețea,* A, 95) ; Glasu-ți este **esența cereștii melodii** *(Mîngîierea,* A, 155). Nu rareori, o constatare este hiperbolă, care slujește la sugerarea inefabilului feminin, a grației pure : *De ce urăști viața, tu* **fiica Armoniei ?** *(Mîngîierea,* A, 153) ; *Și-n chipu-ți se unesc, /* **Cu grație cerească,** *garoafele și crinii (De ce suspin,* A, 151) ; *Te mai văzui o dată, ființă de iubire, / O* **înger** *ce slăvesc ! (Te mai văzui o dată,* A, 148).

Epitetele, în general de sursă romantică, sînt convenționale și stereotipe : soare *seninos* (A, 138), aer *răcoros* (149), *desfătător miros* (149), *dulcele*-i suflet (149), *dulcele* zefir (151), frunte *grațioasă* (151), *cumplită* răutate (154), acorduri *fioroase* (154) ; pot fi detașate, însă, unele asocieri semantice : *ceasurile sfinte* (150), *sunete-argintoase* (154).

Comparațiile sau metaforele nu sînt prea numeroase, întrucît poetul nu manifestă predilecție pentru imagine. Cînd acestea se realizează, termenii nu sînt de obicei din ordinea materială : *ești frumoasă /* **ca visul de amor** (151). Pentru metaforă pot fi ilustrative versurile citate mai sus.

[12] Tradus în românește, la 1835, de Simion Marcovici.

Vocabularul poetic evocă repertoriul romantic : *acorduri, armonie, amorul, crini, garoafe, trandafiri, zambila, grație, zefir, aurora, privighetoare, lacrimi, suvenire, mîhnirea,* care este *al inimei veșmînt* (154) etc., termeni comuni poeziei de la Asachi pînă la Eminescu.

Repertoriul romantic de cuvinte și imagini intră în țesătura unor versuri o r a t o r i c e, cu interogații, exclamații, adresări, formule memorabile, enumerări dispuse simetric, repetiții anaforice, antiteze, în scopul de a convinge și impresiona : **De ce** *urăști viața,* **tu fiica Armoniei ?** / **De ce** *dintr-al tău suflet nădejdea ai gonit ? / Care dureri ascunse, vrăjmașe bucuriei, / A vîrstei* **nălucire** *și* **visuri** *ți-au răpit ? / /* **Tu n-ai deșărtat cupa** *ce încă este plină ; /* **Tu nu știi** *de-ți păstrează* **otravă** *sau* **nectar** ; / **Dar plîngi ! Zefirul** *astfel fără cuvînt* **suspină** ; *Toată* **lacrima**-*n ochii-ți e un* **mărgăritar.** (135) ; *Desăvîrșitul bine nu-l poate avea pămîntul : /* **Ce mări fără talazuri, ce inimi fără chin ?** / **Omul este o taină care-o știe mormîntul,** / **Femeia e un înger, viața-i un suspin** (155) ; *Am cătat-o-n pustiuri, am cătat-o în lume, / Am cătat-o pe dealuri, pe munți și pe cîmpii ; / Am cătat-o-n deșertul eho al unui nume, / Pe valurile mării, în titluri, bogății. / / Zadarnică siliță ! Fericirea s-ascunde ; / . . . . / . . . . / Te întîlnii iubită, și-n ochii-ți o găsesc !* (139).

3.1.2. Poezia ruinelor, introdusă la noi de Cîrlova, are la Alecsandrescu, mai mult decît în versurile tînărului poet care l-a precedat, un aspect precumpănitor patriotic și umanitarist, în sensul că meditația lui este motivată de sentimentul de admirație în fața măreției trecutului nostru național, nu și de acela al zădărniciei. Prin admirația trecutului, ruinele devin izvor al întăririi conștiinței naționale. Sub acest aspect, Alecsandrescu este mai aproape de V. Hugo decît de preromanticul Volney, a cărui filozofie se rezuma la sentimentul deșertăciunii. *Tot e tăcut și jalnic : însă așa cum ești / Singură porți povara mărirei românești, / Tîrgoviște căzută ! poetul întristat / Colore variate în sînu-ți a aflat, / Războinicul modeluri ; și, dac-am asculta / Ceea ce în favoru-ți reclamă slava ta, / A vitejilor umbră d-am ști se o cinstim, / Vrednici de libertate noi am putea să fim.* (**Trecutul** *la mănăstirea Dealului*).

Sentimentul de admirație în fața gloriei trecutului național se unește cu umanitarismul poetului : *Prin științe și prin arte, națiile înfrățite / În gîndire și în pace drumul gloriei găsesc.* (**Umbra lui Mircea** *la Cozia*).

Conținutul meditației patriotice motivează două particularități de stil esențiale : 1) d e c o r u l g r a n d i o s și 2) r i t m u l s o l e m n. Limbajul poetic nu reține prin pitoresc, ci prin melodia gravă (în acest sens, poetul putea avea ca model pe Lamartine), condusă pe versuri lungi (15—16 silabe), cu efect o r a t o r i c.

Spre deosebire de Cîrlova, în poezia căruia predomină reveria romantică în fața ruinelor, Alecsandrescu are viziunea peisajului „colosal", care servește hiperbolizarea acțiunilor unui erou glorificat : Mircea (**Umbra lui Mircea** *la Cozia*) și Basarab, voevodul care a învins pe regele ungur Carol Robert (**Răsăritul lunei** la Tismana).

Decorul nu se înscrie în ordine plastică, ci în ordine muzicală : **Ale turnurilor umbre** *peste* **unde** *stau culcate, / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Și*-**ale valurilor** *mîndre generații* **spumegate** / *Zidul vechi al mănăstirii* **în cadență** *îl* **izbesc**. (**Umbra lui Mircea** *la Cozia*).

Murmurul apei (fenomen de armonie în poezia romanticilor) este sugerat m u z i c a l în primul vers și prin *aliterație,* prin *armonie vocalică,* iar în versurile trei și patru prin *sensul lexical* al cuvintelor *(spumegate, în cadență îl izbesc).* Cu aceeași sugestie muzicală apar, prin *rima interioară* pe care o realizează, și cele două atribute genitivale cu ordine inversă față de determinat și plasate simetric la începutul primului vers *(Ale turnurilor* umbre) și la începutul celui de-al treilea (*ale valurilor* mîndre generații spumegate).

Expresia poetică este a b s t r a c t ă, în consonanță cu orchestrația gravă a versurilor : în afara epitetului evocator de sonoritate *(spumegate),* celelalte două epitete *(mîndre* generații, zidul *vechi)* sînt *apreciative,* iar metafora (ale valurilor mîndre *generații*) *lipsită de culoare.*

Analiza stilistică a strofei care realizează un decor demonstrează că audiția versurilor ei este elaborată, ține de domeniul m u z i c i i.

Tabloul din **Răsăritul lunei** *la Tismana* este văzut *„sub luna“.* Descripția, cu efecte de lumină, cu evocarea „mănăstirii învechite“, sugerînd fiorul sepulcral, este realizată în maniera poeților preromantici.

„Globul rubinos al nopței“ „depărtînd“ „dese umbre“ Se opri ; apoi privirea-i peste lume aruncînd, / **Lumină adînci** *prăpăstii, mănăstirea* **învechită,** / *Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită,* / *Ce de* **lună colorată** *și privită de departe,* / **Părea unul din acele osianice palate,** / **Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc ;**

Decorul nu se înscrie nici aici în ordinea plastică. Lumina lunei mărește misterul, ca și imensitatea spațială (*adînci* prăpăstii) sau temporală (mănăstirea *învechită*). Ca și epitetele, comparația dezvoltată are aceeași funcție : nu plasticizează, ci sugerează misterul. Fraza oratorică se articulează în construcții simetrice binare : compliniri verbale : *adînci prăpăstii, mănăstirea învechită ;* determinări nominale : mănăstirea învechită, / *Feodală cetățuie ; ce de turnuri ocolită,* / *Ce de lună colorată ;* subiect multiplu : *geniuri, fantome.*

Stilul retoric în cele două poezii analizate în parte aici își găsește modalități de realizare în primul rînd la nivel de *versificație* și la nivel *sintactic.*

F i g u r i d e c o n s t r u c ț i e. Menționăm pe cele mai caracteristice.

— *Amplificarea* și *enumerarea : Glasul ei* **se-ntinde, crește,** *repetat din stîncă-n stîncă* (A, 71) ; **Iese** ... **vine** *către țărmuri* ... **stă** ... *în preajma ei* **privește** (A, 71).

Amplificarea se desfășoară dincolo de cadrul unei strofe, fiind marcată printr-o repetiție anaforică :

Strofa II. — Și întîi, **ca o steluță, ca o făclie** *depărtată,* /
... am zărit-o licurind

Strofa III. — **Apoi tainicile-i raze dînd pieziș pe o zidire,**
. . . .
Mîngîie a ei ruină **cu o palidă zîmbire,**

Strofa IV. — **Apoi glob rubinos,** *nopței dînd mișcare și viață*
(A, 74).

Simetriile, realizate adeseori ca *paralelisme* marcate prin construcții *anaforice*, devin frecvente tocmai datorită prezenței unor numeroase amplificări și enumerări. **Niciodată** *astă lună* **ce înoată în tărie,** *Ca fanal purtat de valuri pe a mărilor cîmpie, Mai mult număr de cadavre de atunci n-a luminat.* **Niciodată** *mîndru vultur* **ce-n văzduh se cumpănește, Acel domn al atmosferei, ce un veac întreg trăiește,** *De o pradasa bogată încă nu s-a-ndestulat.* (A, 76).

Nu numai modelul de versificație, dar și construcția retorică din aceste versuri evocă stilul retoric al poeziei *Epigonii* de M. Eminescu.

Cadența versurilor lui Gr. Alecsandrescu este determinată și de aceste simetrii, reliefate uneori prin pauze largi, în cadrul unei scheme prozodice specifice, *„cu prelungirea la maximum a cezurei"*, care *„dă o gravitate extraordinară ideii poetice"* (Călinescu, *op. cit.*, p. 169—170) : *Este ceasul nălucirei : un mormînt se dezvălește* (A, 71) ; *Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc.* (A, 71) ; *Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură* (A, 73).

Adresarea realizată prin propoziții imperative sau, în cazul invocației retorice, prin propoziții interogative sau exclamative însoțite de vocative : **Ascultați...!** *marea fantomă face semn... dă o poruncă* (A, 71) ; **Oltule,** *care-ai fost martur vitejiilor trecute,* / **Cine oar'poate să fie omul care te-a-ngrozit ?** (A, 72) ; *Sărutare, umbră veche !* (A, 72).

E p i t e t u l. T r o p i i. Efectul stilistic al poeziei **Umbra lui Mircea** *la Cozia* se sprijină aproape exclusiv pe audiție. De aceea, limbajul poetic al acestei poezii poate părea prozaic, dar el este lipsit numai de figuri semantice ; este un limbaj abstract de sugestie prin efecte muzicale. Este o caracteristică retorică specifică lui Alecsandrescu, încercată, cu alte mijloace, și de Heliade în special în poezia de după 1840, mai ales în poemele sale epice.

Așadar, Alecsandrescu realizează un stil pur eufonic înainte de Eminescu sau Macedonski.

Epitetul ornant, convențional și stereotip, relativ frecvent în **Răsăritul lunei** *la Tismana*, are caracter generalizator : *frumoasa* noapte, *plăpînda*-i *lină* rază, lun-așa *încîntătoare*, pădurea-*ntunecată*, *dese* umbre, suflet *pustiit*, *adînci* prăpăstii, peștera *adîncă*, *adînci* murmure, astei scene *colosală*, torent *furios* (A, 74—75). Ca nume predicativ, epitetul este realizat rar : Erau *dulci* acele ceasuri de extaz (A, 75).

Epitetul coloristic prin care se precizează culoarea lunei, exprimată printr-o metaforă convențională *(glob)*, apare și la Heliade *(rubinos)* : glob *rubinos* (A, 74 ; comp. la Bolintineanu : Ca un *glob de aur* luna strălucea, B, 52 ; la V. Alecsandri, *Visul* : Ca *un vas de aur* luna plutea lin).

Asocieri inedite, prin care să recunoaștem epitetul *rar*, nu sînt caracteristice nici poeziei lui Gr. Alecsandrescu și nici poeziei contemporanilor lui. Totuși menționăm ca rar și individualizator epitetul *vii* în asocierea : *vii* umbre (74). Poate caracter individualizator mai au și epitetele rare : *palidă* zîmbire, *tainicele*-i raze (74) etc.

Comparația. Sub raportul asocierilor semantice, comparația convențională apare alături de comparația rară, individualizatoare. Aceasta din urmă are caracter livresc, ca și unele metafore explicite : *„mănă-*

stirea învechită, feodală cetățuie“ Părea unul din acele osianice palate, / Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc ; (75) ; P-ale stejarilor vîrfuri, *piramide* de verdeață (74). *Ca un vis ce se strecoară într-un suflet pustiit.* (74).

Metafora este, în general, de asemenea convențională ; românii *torent* [13] iute furios, / S-aruncau ; *Lei* sosind (75) ; mîndru vultur, / Acel *domn al atmosferei* (76).

În poezia la care ne referim, ca și la poeții preromantici, tabloul cu lună prilejuiește poetului o viziune a lucrurilor în proporții uriașe și fioroase. Epitetele, comparațiile sau metaforele servesc această viziune : pădurea-*ntunecată,* locaș *trist nelocuit,* mănăstirea *învechită, adînci* prpăpăstii, peștera *adîncă, adînci* murmure, pustiul *fără margini, piramide* de verdeață, astei scene *colosală, crudă* dorință, *monstruoasele* morminte, *osianice palate* etc.

În afara determinărilor expresive sau a vocabularului figurat, numeroși termeni au aceeași funcție de sugestie : *noapte, pustiuri, ruină, umbre, prăpăstii, turnuri, fantome, urgie, în pustii, morminte, tăcere, groază, plînge, blestemînd, pradă, rîpe.*

Mai mult decît poeții contemporani cu el și înainte de Eminescu, Alecsandrescu a realizat un limbaj poetic de sugestie, dincolo de muzica profundă care sună în unele versuri ale lui.

3.1.3. În poeziile sale filozofice, Gr. Alecsandrescu pornește de la meditațiile poetului francez Lamartine, dar nu este lipsit nici de nota sa originală. Una din cele mai caracteristice este poezia *Meditație,* în care găsim reflecțiuni pe marginea nestatorniciei lucrurilor omenești. Ca și în poeziile sale patriotice, aceste reflecțiuni sînt determinate de impresiile pe care i le produc tablourile zugrăvite.

Tabloul autumnal înfățișat în manieră romantică, cu *dulce* soare care *„se apleacă la apus“* și *„galbene* frunze“ provoacă poetului *„simțiri deosebite“.*

Reflecțiile care urmează îmbracă un stil retoric, în care propozițiile exclamative, interogative, apostrofele, expresia aforistică sînt mijloacele lui principale de realizare : *O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare ! / Unde atîți prieteni plăcuți de tinerețe ? / Unde-acele ființe cu care am crescut ? / Ce netedă cîmpie ! Cum ochiul se uimește ! / Ce deșărt se arată, oriîncotro privești ! / O voi, care un titlu ș-un nume pizmuiți ! / Viața e o luptă, o dramă variată.*

Numeroasele reluări ale aceluiași tip de propoziții face posibilă realizarea frecventă a repetiției anaforice prin elemente conjuncționale, care marchează paralelismele sintactice, mai rar și a repetiției în schema poliptotonului : **Cînd** *marea-ntărîtată corabia-ți zdrobește, /* **Cînd** *loc de mîntuire nu este, nici liman, /* **Cînd** *cu grozave furii asupra ta pornește / Spumoasele lui valuri bătrînul Ocean, // Spune-mi, îți pas-atuncea* **să** *știi de mai plutește / Catartul fără pînze ce nu-ți e d-ajutor, /* **Să** *vezi* **dacă** *pe unde se ține, se clătește, / Și* **dac**-*ai fost odată în barcă sau vapor ?* sau : **Cît** *sînge aste locuri setoase înghițiră ! /* **Cîte** *oase războiul*

[13] Căderile de apă, torentul, murmurul sînt frecvente în poezia preromanticilor și romanticilor.

aici a semănat! / Cîţi veterani războinici, moartea purtînd, muriră / Pentru izbînzi de care ei nu s-au bucurat!

Poezia de inspiraţie originală *Anul 1840*, străbătută de sentimentul solidarităţii umane, reprezintă, către mijlocul secolului al XIX-lea, umanismul românesc, pe care Eminescu îl ducea mai departe în ultimele decenii ale aceluiaşi secol. Prin această poezie, Gr. Alecsandrescu ocupă un loc printre reprezentanţii de frunte ai lirismului nostru filozofic.

Aşa cum subliniază G. Călinescu *(op. cit.*, p. 165), „de la întîiul vers poezia se remarcă prin abstracţia ei". Poezia se deschide printr-o sentinţă: *Să stăpînim durerea care pe om supune.*

Figura de bază a poeziei este *personificarea* unor abstracţiuni, a unor concepte morale *(durerea, mîhnirea, soarta, binele)*, ca în poezia clasică: *„durerea"* are însuşirile unei fiinţe „care pe om supune"; acesta poate aştepta *„al soartei ajutor"* etc.

Antiteza se integrează perfect declamaţiei grave: *Binele ades vine pe urmele mîhnirei / Şi o zîmbire dulce dup-un amar suspin; Şi un an vine, trece, ş-alt an îl moşteneşte, / Şi ce nădejdi dă unul, acelalalt le ia.*

Nu lipsesc nici alte figuri de construcţie pe care le-am întîlnit şi cu prilejul analizelor anterioare. Dintre ele, *enumerarea*, în grupuri binare sau ternare, realizată prin propoziţii de acelaşi fel sau părţi de propoziţie, este frecventă.

Repetiţia realizată ca *poliptoton* are un efect stilistic deosebit prin reliefarea unui cuvînt-temă: *Ici* **umbre** *de noroade le vezi ocîrmuite / De* **umbra** *unor pravili călcate, siluite / De alte mai mici* **umbre**, *neînsemnaţi pitici.* (A. 86).

Umbra unor pravili este o asociaţie inedită.

Uneori o strofă constituie un *monolog* cu o suită de întrebări: *Ce bine va aduce o astfel de schimbare? / Şi ce rău ar face o stea, un comet mare, / Care să arză globul ş-ai lui locuitori! / Ce pasă bietei turme / în veci nenorocită, / Să ştie de ce mînă va fi măcelărită / Şi dacă are unul sau mulţi apăsători?*

Epitetul este apreciativ şi se caracterizează prin convenţionalitate *(simtimente înalte, generoase; idei mici; ideea tristă).* Unele dintre ele apar frecvent în poezia lui Alecsandrescu, uneori în prezenţa aceluiaşi determinat (orizon *senin*, zîmbire *dulce*, *amar* suspin).

Ceea ce sluješte în esenţă aspectul stilistic al acestei poezii este gravitatea unor reflecţii monologate sau spuse sentenţios în versuri al căror efect retoric este marcat în primul rînd prin *cezură: După suferiri multe inima se-mpietreşte; / Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu; / Răul se face fire, simţirea amorţeşte, / Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.*

3.1.4. Gr. Alecsandrescu îşi cîntă durerea şi în cadrul istoric al ruinelor. Sînt semnificative în acest sens elegiile *Miezul nopţei* şi *Adio la Tîrgovişte.*

Ca şi în poezia erotică în care poetul este covîrşit de influenţa modelelor romantice şi în deosebi de aceea a lui Lamartine, în poezia *Miezul nopţei* apar numeroase reminiscenţe livreşti. Menţionăm cîteva.

Aluzia mitologică sub forma de *antonomasă: Privesc cum orizonul se umple de făclii, / Cum luna în tăcere s-arată să inspire / Gîndiri religioase* **l-ai lui Apolon fii** (A, 137).

Personificarea de gust clasic: *Frumoasa primăvară acuma se grăbeşte / La caru-i să înhame pe zefirii uşori* (A, 138).

Gestul meditativ (apare la Lamartine) în versul : *Pui mîna p-a mea frunte şi caut un mormînt* (A, 138).

Termeni livreşti realizînd o comparaţie : *Deşteaptă priveghează a mea tristă gîndire, / Precum o* **piramidă** *se-nalţă în pustii* (A, 137).

Tot sub impresiile lecturii, poetul întrebuinţează numeroase comprații dezvoltate, fraza antitetică (atît de caracteristică romanticilor[14]) în structuri oratorice cu multe determinări[15]. Comparaţia este de obicei o propoziţie (subordonată unui verb), introdusă prin adverbul *precum : Trecu ea* **precum trece un fulger pîntre nor** ; *Ş-a şters* **precum se şterge a vulturului urmă / Cînd spintecă văzduhul în falnecul său zbor.** (A, 137).

Poliptotonul reliefează un cuvînt-temă (realizează şi alte figuri : metonimie, comparaţie) al unei strofe : *De cînd pierdui părinţii-mi trei* **ierni** *întregi trecură, / Trei* **ierni**, *căci după* **ierne** *viaţa-mi socotesc, / Căci zilele-mi ca* **iarna** *de viscoloase-mi fură, / Copaci din miezul* **iernii** *ce vînturi îi clătesc.* (A, 138).

Analiza stilistică a poeziei impune concluzia că poezia traduce mai mult impresiile lecturii, decît emoţiile directe ale poetului.

În urma analizei stilului în poezia lirică a lui Gr. Alecsandrescu, se impun cîteva concluzii.

În poezia din perioada 1830-1870, Gr. Alecsandrescu a realizat, sub influenţa unor modele romantice, stilul oratoric cu efecte muzicale specifice

Trăsăturile retorice specifice ale stilului său se manifestă în particularităţi de versificaţie (versul lung, prelungirea cezurei) şi în figuri (mai ales de construcţie), dintre care cele de sonoritate *(aliteraţiile, rimele interioare)*, deşi rare, reprezintă o *inovaţie* în limbajul poetic al epocii.

Sărac în imagini, limbajul poetic retoric al lui Alecsandrescu nu este lipsit totuşi de sugestie, *realizată în primul rînd auditiv sau prin termeni de evocare a unei atmosfere* (în poezia pe tema ruinelor mai ales).

---

14 Ch. Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, Paris, 1962, p. 58, menţionează, cu privire la fraza lui V. Hugo, că două tipuri de frază sînt caracteristice poetului : fraza antitetică şi fraza oratorică.

15 Acelaşi autor, *op. cit.*, p. 58, subliniază faptul că fraza oratorică este cea mai frapantă în poezia romantică.

Ca toţi romanticii [16] şi la noi mai aproape de Heliade, în construcţia frazei sale retorice, Alecsandrescu s-a folosit mai ales de enumerări.

Actul de „inovaţie" verbală este convenţional, în sensul respectării unei norme de verosimil şi inteligibil. Trebuie să vedem aici efectul unei educaţii clasice, dar să nu uităm că fenomenul este caracteristic în general şi poeziei occidentale a epocii. [17]

În limbajul poetic al lui Alecsandrescu, ca şi în cel al contemporanilor săi, *epitetul califică* pur şi simplu numele, „nu face imagine". Tot pe linie clasicizantă, ca şi epitetul cu funcţie de calificare, se înscriu *comparaţiile nobile,* exprimate prin termeni abstracţi, semnificative mai ales în poezia erotică, precum şi personificările unor concepte morale.

Caracterul abstract generalizator al epitetelor (cele mai multe sînt epitete apreciative), precum şi aspectul prozaic (lipsit de imagine) al limbajului poetic al lui Alecsandrescu apar în consonanţă cu timbrul grav al versului său.

Cîrlova, Heliade, Alecsandrescu adaptează versul cult la unitatea ritmică a alexandrinului de 13 şi 14 silabe *(Miezul nopţei, Anul 1840)* sau a metrului de 15-16 silabe *(Răsăritul lunei la Tismana, Umbra lui Mircea la Cozia).*

3.2. Stilul în poezia didactică (epistole, satire, fabule). Intelectualismul lui Gr. Alecsandrescu se vădeşte pregnant în epistole şi satire, specii în care poetul realizează conciziunea stilului clasic. În *Epistolă DIV sînt* „expuse" chiar unele din preceptele artei poetice a lui Boileau : ideea moştenirii geniului poetic, darul de a plăcea prin simplitate şi eleganţa expresiei (*A fi-nalt cu deslușire, simplu fără a cădea*), concizia stilului (*Şi să nu zici niciodată cuvînt ce-ar fi de prisos*) etc.

Epistolele lui Gr. Alecsandrescu ni-l relevă un abil *analist* al temperamentului său poetic (vezi *Epistolă D.I.V.)* dar şi un fin *umorist.* În unele epistole (de ex. *Epistolă către Voltaire)* găsim, ca şi în satire, *ironia.* [18]

Ironia se realizează pe contrast (de ex. între analiză şi reverie, între analiză şi reflecţie) [19], dar şi prin utilizarea unor figuri, a *litotei,* spre exemplu : *Ca un iconom politic,* **prin mici slujbe, mici lefşoare** / *Am înbogăţit eu statul, cumpărîndu-mi* **moşioare** *(O profesiune de credinţă).*

Confesiv şi imediat [20], Alecsandrescu foloseşte în satire şi epistole expresia curentă. Grandilocvenţa stilului său liric dispare aproape cu

---

[16] Vezi Ch. Bruneau, *op. cit.*, p. 58.

[17] Abia spre jumătatea secolului al XIX-lea, sub influenţa filosofiei lui Jouffroy, care-şi publică cursul în 1843, scriitorii, în speţă poeţii (Th. Gautier, Baudelaire spre exemplu inovează în direcţie imagistică. *„La metaphore éloigné"* ia locul metaforei clasice fondată pe o analogie reală între comparant şi comparat (Vezi Ch. Bruneau, *op. cit.).*

[18] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 190, consideră că „epistolele lui Alecsandrescu se înscriu genului satiric".

[19] Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 191—192.

[20] Cf. Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966, p. 158.

desăvîrșire. Poetul nu renunță însă la formule ale adresării retorice. În general, ideile sînt împărtășite într-un stil neutru sau familiar.

În fabule, Gr. Alecsandrescu se dovedește un abil mînuitor al *alegoriei.* În această parte a creației sale, poetul este mai puternic influențat de graiul popular, aceasta și din cauză că „afabulația cade pe plan secundar“ [21]. Cele mai izbutite fabule sînt construite pe principiul d r a m a t i z ă r i i, al punerii în scenă, al confruntării directe. Apelînd la dialog, limbajul rămîne unul dintre mijloacele principale de redare a c u l o r i i l o c a l e sau de caracterizare a personajului : *Noi, frații tăi,* **potaie** ! / *O să-ți dăm o bătaie / Care s-o pomenești. / Cunoști tu cine sîntem, și ți se cade ție /* **Lichea nerușinată,** *astfel să ne vorbești ? (Cîinele și cățelul). Mă duc, zise-ndată,* **nițel** *fîn să-i cer. (Boul și vițelul). — Ba să-ți cauți treaba, că mănînci trînteală ; / S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi. (Boul și vițelul).*

4. Stilul manierist în poezia lui D. Bolintineanu. Uimitoare prin ușurința și muzicalitatea versificației — primită cu entuziasm de critica vremii — poezia lui D. Bolintineanu constituie un pas în evoluția formală a poeziei românești

Ca poet, D. Bolintineanu s-a format sub influența curentului romantic francez. Sentimentul vag romantic și muzicalitatea ritmică, aspectul declamatoriu al versurilor se păstrează de-a-lungul creației sale poetice. Ceea ce surprinde în creația poetului muntean este incapacitatea de variație, de depășire, de evoluție. O aceeași haină înflorită, stilul retoric, uneori cu o notă patetică, declamația pură, rămîn atribute permanente ale creației lui poetice.

4.1. L i r i s m u l. Ca poet liric, Bolintineanu debutează cu elegia *O fată tînără pe patul morții,* tributară unor modele romantice, printre care și poezia *La chute des feuilles* a poetului francez Millevoye (1782-1816). Versurile nu sînt lipsite de armonie : *Ca robul ce cîntă amar în robie, / Cu lanțul de brațe, un aer duios, / Ca rîul ce geme de rea vijelie, / Pe patu-mi de moarte eu cînt dureros.*

Bogată în *figuri de construcție,* poezia nu este lipsită nici de imagini, dar ele sînt convenționale și stereotipe. Predomină comparația reliefată prin paralelisme : *Ca robul ce cîntă ; Ca rîul ce geme ; Ca o floare ce naște cînd plouă ; Ca frunza ce cade pe toamnă cînd ninge* (B, 162—163).

Comparația se realizează la nivelul unor contexte ample, legătura dintre comparat și comparant fiind stabilită prin adverbul *așa : Un crin se usucă și-n laturi s-abate / Cînd ziua e rece și cerul în nori, / Cînd soarele-arde, cînd vîntul îl bate, / Cînd grindina cade torente pe flori ; / /* **Așa** *făr'de veste pe zilele mele / O soartă amară amar a bătut, / Și astfel ca crinul de viscole rele, / Pe patu-mi de moarte deodat-am căzut* (B, 162).

Epitetele sînt exprimate prin cuvinte amintind repertoriul lexical al poeziei romantice a epocii : aer *duios, crudă* durere, traiul e *lin,* viața

---

[21] Cf. G. C ă l i n e s c u, *op. cit.*, p. 206.

e *dulce*, inimă *dulce*. Același termen determină substantive sau verbe : cîntă *amar ; o* soartă *amară amar* a bătut ; *amară* e moartea.

Vocabularul este sărac și repetarea acelorași termeni *(crin, flori, rouă, rob, moarte, june, cîntă* etc.) accentuează nota de declamație patetică.

Paralelismele, ritmul ideii, prin care se realizează o gradație ascendentă, sînt marcate *anaforic : **Să moară** bătrînul **ce** fruntea înclină, / **Ce** plînge trecutul de ani obosit ; / **Să moară** și robul **ce**-n lanțuri suspină, / **Să moară** tot omul cu suflet zdrobit !*

Această construcție retorică reliefează o ipostază dintr-o confruntare antitetică : *Iar eu ca o floare ce naște cînd plouă... / Ah ! juna mea viață acuma se stinge / Și anii mei tineri apun în mormînt !*

Durerea nu are adîncime și intensitate nici în celelalte elegii în care poetul își cîntă propria durere, suferințele exilului.

Limbajul figurat este stereotip, iar formulele retorice se limitează în general la propoziții interogative și exclamative, acestea din urmă nu rareori însoțite de interjecții, la enumerări și amplificări, repetiții anaforice. *Dar este fericire cînd nu sînt lîngă tine, / Cînd știu ce suferințe vin a te întrista ?* (B, 164) ; *Oh ! plîngeți țara voastră cu lacrimi arzătoare !* (B, 164) ; *Dar cer o zi frumoasă, o zi de bucurie, / De glorie, de viață, acestui drag pămînt* (B, 166) ; **Acela** *care vede sărutul de iubire /* **Acela** *ce împletește ghirlanda cea de nuntă /* **Acela** *singur știe ce suferință cruntă / Simțit-a al meu suflet la dorul țării sînt !* (B, 165).

Frecvente sînt invocațiile retorice :

Cînd ochii te văzură, o, țară de-ntristare, / Săltînd de fericire, de ce nu am murit ? (B, 165). *O timp, dă-i libertatea, dă-i vechea vitejie !*

Tonalitatea afectiv retorică a acestor poezii este lipsită de efectele acustice grave ale versificării întîlnite la Alecsandrescu, de cadențele acestuia oratorice. De aceea, la Bolintineanu, hiperbolizarea sentimentelor prin interjecții, exclamații, apostrofe, repetiții rămîne pur exterioară.

Inventivitatea asociativă a poetului se remarcă mai ales în domeniul *comparației* : *aste plîngeri ca un prefum de noapte* (B, 165) ; *Acolo străluce, ca june fecioare, / Luncile la soare / Cu brîuri lucioase, cu plete de fir !* (B, 171). Asocierile reliefează gustul romantic. Din poezia romantică a vremii sînt recrutate cele mai multe comparații stereotipe ale poetului : Mi-ești dragă *ca lumina ce-n sînul nopții moare* (B, 165) ; „iubita" este *ca floarea dimineții* (B, 165) ; *„Albele fecioare"* dănțuiesc *Ca fluturi ce scutur aripi auroase / Pe crinii ce cresc* (B, 171) ; *Multe harpe cîntă cînturi tinerele, / Blînde ca murmura dulcei aurele, / Printre viorele* (B, 171). Metaforele explicite se realizează în aceeași manieră, nu rareori prin aceiași termeni : *Nici tinere fecioare, fragile, blînde flori* (B, 169) ; *Iubeam o copiliță / O floare matinală ce crește surîzînd* (B, 176) ; femeia iubită este *o floare grațioasă* (B, 196). De asemenea, conparațiile exprimate printr-un termen abstract trădează același gust : *Imaginea ta dulce ca fantasma iubită* (B, 165), *Cu june fecioare ca visuri frumoase* (B, 179).

Compararea (realizată ca metaforă, comparație) a femeii frumoase cu *floarea* și diverse specii ale ei, care sensibilizează imaginea, cu visul, care volatilizează imaginea, caracterizează întreaga creație a poetului. Titlul *Florile Bosforului* este sugestiv pentru această trăsătură a ciclului de poezii amintit. Cîteva ilustrări : *Ca Esmé mai dulce* **floare...** (3) ; *Pentru muncă,* **floare** *dulce, / Eu alt aur nu primesc* (12) ; *Fiica de la Curdistan,* **Roză** *cu arzînde fețe* (28) ; *Sîrba și bulgara blîndă / Viorele ce înflor* (28) ; *romána macedoană, /* **Floare** *cu plăcut parfum* (28) ; *Iată una cu drag nume, / Dulce* **crin** *din Iemen* (27). Frumusețea (tinerețea), particularizată de multe ori printr-o trăsătură fizică, îmbracă aceeași imagine : *ale feții albe* **garoafe** *dulci, junele* (12) ; *Și fecioara dulce are tinerețea /* **Rozelor** *sălbateci care ne răpesc* (13) ; *Tînără, suavă, albă / Ca o* **floare** *din Liban* (28) ; **Ca mărgăritarul** *albă* (3) ; *dulce și suavă* **ca o garofiță** (54). Mai ales *valul, roua, luna* și *stelele* (prin strălucirea lor) variază uneori imaginea chipului luminos. *Dar* **valul ce se sparge pe-ntinsa Marmara / În nopți de vijelie** *nu are-albeața sa (7) ; Fața ei e dulce* **ca lumina nouă / Lunii pe un nor ;** *Ea-mpletește-***n raze** *și își scaldă-***n rouă** */ Părul bălăior.* (101). În poezii ca *Sora Ana, Domnul de rouă, Timpul* etc. unde imaginea volatilizează chipul omenesc, comparația se realizează prin termeni ca *vis, fantasmă :* [Sora] *Înaintea doamnei pare / Ca un fraged, dulce* **vis** (69) ; *Lero-împărate ! tu iubești o scită / Dulce* **ca un vis** (102). În basme *(Fata din dafin),* termenul comparant al fecioarei frumoase este tot unul abstract, dar prin determinant poate sugera o atmosferă : **fecioara frumoasă / Ca viața din rai** (86). Nici transpunerea frumuseții pe plan moral nu rămîne nerealizată : *O fetiță dulce* **ca o fericire** (58).

Puterea imaginativă a poetului nu depășește de cele mai multe ori norma convențională a asocierilor nici în alte zone ale metaforei. De ex. *luna* este cînd *„ca un glob de aur“* (52), cînd *„ca bulgăre de aur“* (86), cînd *„ca o sferă“* (101).

Uneori, imaginea care concretizează *„mîndrețea nepămînteană“* surprinde prin construcția după model popular : *Chipul tău* **e rupt din soare** */ Păru-ți din a* **serii boare,** */ Buzele-ți* **din foc de zori** (68). Comp. și : *Ochii i-ai* **răpit din mare** (68).

În poezia filozofică *Timpul,* metafora simbolică este romantică (timpul este o *barcă*), dar personificarea prin care se dezvoltă trădează și gustul clasicizant al poetului (personificarea unor concepte) : *Pe fluviul luciu* **o barcă** *s-arată /* **Cu june fecioare** *ca visuri frumoase / Ce-n viață fugindă se-nclin amoroase / P-al nostru trist sîn ; /* **Un om cu cosițe și gene albite,** / **Cu brațe secate, cu fețe pălite** / **Cu coasa de fier,** / *Apare în* **barca cu dalbe fecioare :** / **E timpul ; iar ele sînt blîndele oare** / **Ce vin și iar pier.** (B, 179). Frecvent, de-a lungul întregii creații a poetului, *viața* este comparată cu o floare : *Cum* **o floare** *e ursită / A-nflori, a se usca, / Viața noastră e trăită / D-am iubi pe cineva.* (B, 15), **Roza,** *drag simbol al vieții* (B, 46), cu un vis : *traiul e* **un vis** (B, 46). Dintre flori, siminocul este asociat morții : *Alții* **roza** *va zîmbi ; / Pentru tine* **siminocul** */ singur va mai înflori* (B, 47) ; *Floarea morții,* **siminocul** (B, 187).

Metafora personificatoare este exprimată frecvent printr-un verb sau printr-un adjectiv epitet de proveniență verbală. Iată cum sînt per-

sonificate *bucuria, speranța*: **Rîzînda** *bucurie lumină juna față*; / *Cu vise dulci speranța tot sufletul* **răsfață** (B, 169); *Cînd speranța* **dulce** *ne surîde nouă* (B, 52).

E p i t e t u l este frecvent în poezia lui Bolintineanu[22]. Ca și comparațiile și metaforele poetului, epitetele sînt însă convenționale și stereotipe. În poezia *Cîntece din exil*, epitetul *dulce* (unul dintre epitetele frecvente, dacă nu cel mai frecvent) apare în astfel de asocieri: *soarele* **cel dulce,** *plăcut și* **dulce** *soare*, **dulce** *frunte, fecioară* **dulce,** *Imaginea ta* **dulce,** *amantă* **dulce,** *zile* **dulci** *și line*. În alte poezii, asocierile sînt de același tip: **dulce** *floare* (B, 167), **dulce** *patrie* (B, 170), *grații* **dulci** *angelice* (B, 170), **dulcei** *aurele* (B, 171), **dulce** *fericire* (B, 173), *o* **dulce-n-***destulare* (B, 173), **dulce** *sărutare* (B, 175), *un* **dulce** *nume* (B, 177), *sub aurea* **dulce** (B, 180); *Cu cîntări* **dulci** *și divine* (B, 187), dar și: **dulcea** *lună (B, 188), Ochii-i varsă* **dulce** *foc* (B, 192). Ca și alte adjective *(amar, dureros, voios, rîzător)*, dulce este folosit și ca determinant expresiv al unui verb: *Într-un rîu de lacrimi* **dulce** *se topește* (171).

Alte epitete frecvente *(amar, blînd, divin, dalb, june, mîndru, frumos, lin, fioros, armonios)* intră, de asemenea, în asociații convenționale. Ca o abatere de la această regulă menționăm totuși asocierile: *virtutea* **dalbă** *a sufletului său* (B, 184), **blîndele** *oare (B, 179),* **blînde** *flori* (B, 169), *aer* **duios** (B, 162).

Menționăm și epitetul rar, individual, atît prin asociere semantică, cît și prin construcție (element predicativ suplimentar[23]): *Și* **stelele** *în spațiu s-ar sparge* **voluptoase,** / *La ale gurei mele șoptiri armonioase* (B, 195). Comp. pentru același tip de construcție mai rară a epitetului și versurile: *Amoru-ntoarce capul și fuge* **rîzător** (195); *cade* **fermecat** (189); *Pe măgură luna se-naltă-atunci* **plină** *Și varsă pe fluviu un val de lumină* (179); *Așa răsună* **tristă** *cîntarea desperării* (186). Pentru asociere semantică: *o vale* **pletoasă,** / *Cu plete de mai (Basme. Fata din Dafin,* 86).

V o c a b u l a r u l din lirica lui Bolintineanu este cel obișnuit în poezia romantică și poate fi redus la cîteva sfere semantice, dintre care mai reprezentative pentru poet ar fi: **durerea:** *durere, suspin, lacrimi, rob, mormînt, amar, dureros, geme;* **bucuria, plăcerea:** *iubire, amor, desfătare, voluptate, fericire, plăcere, ferice, rîzător, zîmbi, cîntă*. Aceste două zone semantice antitetice corespund fondului celor mai multe creații lirice ale poetului în care melancolia nu întunecă îndemnul horațian de a trăi clipa timpului *„fugător“;* **stări de sensibilitate:** *fioros, cu-nfiorare, duios, blînd, dulce,* (inimă) *uscată,* (inimă ce-i) *mută;* **vegetalul, animalul:** *flori, roze, crin, viorele, fragi, spini; pasărea, porumbiță, filomele, fluturi;* **zona astrală:** *cer, eterul albastru, nori, stele, soare, luna;* **senzorialul auditiv și olfactiv,** zone care apar și în asocieri sinestezice *(plîngeri ca un parfum de noapte,* 165; *geme dulce,* 143. Comp. și exemplul următor din ciclul *Legende istorice: Văile murmură, frunzele freamătă, / Aerul sună; / Pletele verginei,* **sparte, sub aure** / **Scîntei**

---

22 Vezi pentru epitet, tropi și alte figuri de stil în poezia lui Bolintineanu și C. C r u c e r u, *op. cit.*, p. 124—136.

23 Adjectivul-epitet cu funcția sintactică de element predicativ suplimentar este relativ frecvent și în poezia lui Alecsandri.

la lună, 112. Pentru aliterație comp. și: *freamătul de frunze. Sorin...,* 281): *cînturi, cîntare, șoapte, șoptiri armonioase,* subst. *murmura, torente d-armonie, cascade murmuroase, parfum.*

4.2. Tranziția de la genul liric la cel epic. **Florile Bosforului.** Inspirîndu-se din *Orientalele* lui V. Hugo, D. Bolintineanu a scris *Florile Bosforului,* colecție de poezii care fac tranziția de la genul liric la cel epic. Pentru culoarea locală, poetul nu se limitează la un eveniment narat, ci folosește larg descripția decorului. Poetul nu schițează, ci pictează portretul, tabloul înfățișat. Nota exotică orientală este reprentată în primul rînd prin descripție; evenimentul lipsește în unele poezii sau apare pe plan secundar (vezi poezia *Rabie*). Drept consecință, planul formal, expresia lingvistică, capătă o funcție esențială în sugerarea atmosferei orientale. Turcismele (neogrecismele sînt folosite mai rar) apar uneori succedîndu-se în contexte relativ scurte (o strofă). Termenii nu se referă numai la vestimentație, la funcții sau mod de existență etc., într-un fel motivați de context, ci și la obiecte, aspecte de decor: *Gul* „trandafir", *Lial* „noapte", *Ilbahar* „primăvară", *Biulbiuli* „privighetoare" etc. Reținem faptul că mulți dintre termenii turcești nu aparțin limbii comune. Noutatea lor, asociată cu efecte de sonoritate specifică, sprijină funcția lor de sugestie. Imaginația poetului se desfășoară liber și în ceea ce privește alte modalități de introducere a unor termeni poetici expresivi, dintre care unii sînt formații proprii: **s-aureşte** *Unda lină din Bosfor* (3), **aurînd** *de flori (20), Un surîs* **aură** *chipu-i răpitor* (22); *Bolta* **azurată** (20), *undele* **azurate** (31); *coama-ți* **aurată** (38), *sprîncenele-i* **velurate** (41); *suave* **aurele** (11), **Aurele** *line trec cu răsfățare* (14).

Stilul nominal, realizat în descrieri portretistice, este o caracteristică mai ales a poeziilor cuprinse în ciclul *Florile Bosforului.* Efectul stilistic al unor aglomerări de sintagme nominale nu ține numai de reliefarea unei trăsături individualizatoare a unui personaj, ci și de crearea unei sonorități specifice a versurilor: *Ca mărgăritarul albă, / Și cu părul de ebin, / Ochi de foc, și mînă dalbă, / Gură, grațios rubin (Esmé); Iată una cu drag nume, / Dulce crin din Iemen; / Sînu-i alb ca un eden, / Cuib al viselor din lume! / Alta de la Ispahan, / Gene negre, mînă dalbă, / Tînără, suavă, albă / Ca o floare din Liban. // Fiica de la Curdistan, Tip de rară frumusețe, Roză cu arzînde fețe, Din munți de l-Aderbaidjan (Sclavele în vînzare).*

Abundența de imagini apare și în ciclul *Florile Bosforului,* tot ca o consecință a predilecției spre portret și descriere de decor. Comparațiile, metaforele, epitetele sînt podoabe lipsite în general de originalitate.

Epitetul trial apare aici mai frecvent decît în alte specii de poezii: *Doi ochi* **focoşi, dulci, negri** (9), iar cel dual a devenit aproape o stereotipie. Grupurile de epitete juxtapuse realizează rareori o gradație: *Colori* **suave, magice divine** (21); de obicei, calificările sînt paralele: *dumbrava* **verde, fragedă, umbroasă** (22); *Și-i* **frumoasă, blîndă, bună** (28). Epitetele exprimate prin adjective cu funcția unui element predicativ suplimentar sînt frecvente și uneori depășesc o normă convențională

a asocierilor semantice : *Luna doarme* **amoroasă** / *Peste roze, peste crini* (37). Comp. și determinarea verbală : *Luna rîde* **cu amor** (34) ; *Și surîde lumii* **dalbă** (26) ; *se-ntoarce către soare / Așa precum venise,* **frumoasă, rîzătoare** (10). Aprecierea realizată prin epitet : **perfidă** *frumusețe* (28) nu este chiar convențională.

Animizarea trădează uneori un gust clasic : *Asta e Bosforul* **d-unde s-aripează,** / **P-al lor car de roze fragedele zori** (20) ; *Și a serii boare,* **cu aripa-nflorită,** / *Răsfăța cosița albii Leili* (16).

4.3. Poezia epică. În poezia sa epică, Bolintineanu s-a inspirat și din tradiția noastră istorică. El nu are însă puterea de a evoca trecutul ; îi lipsesc simplitatea și sobrietatea, atît de necesare pentru a înfățișa modul de a gîndi și a simți al eroilor vremurilor trecute. În poezia sa, aceștia sînt puși să declame discursuri patriotice sau sînt înfățișați cu un sentimentalism nepotrivit cu firea lor aspră și oțelită. Aceste poezii au avut și au însă însemnătatea lor culturală, popularizînd pe eroii trecutului nostru național.

După modele romantice, D. Bolintineanu a scris și balade în care predomină elementul fantastic. Cea mai reușită este *Mihnea și baba,* care cuprinde mult citatul fragment cu efect *onomatopeic : Mihnea încalecă, calul său tropotă, / Fuge ca vîntul / Sună pădurile, fîșie frunzele, / Geme pămîntul. (94).*

4.4. Rima în poezia lui D. Bolintineanu. Dintre particularitățile de versificație ne limităm la *rimă,* întrucît ea pune în lumină la un poet puterea lui de selecție a cuvintelor pentru a realiza prin combinarea și poziția lor o muzicalitate specifică a sfîrșitului de vers. Pe de altă parte, în rimă pot fi grupate și reliefate cuvintele-temă ale unei poezii.

4.4.1. După numărul de silabe pe care le cuprind, rimele pot fi de mai multe categorii.

A) De o singură silabă (rime *masculine).* În poezia lui Bolintineanu asemenea rime se realizează frecvent : *Bosfór/Nihór ; hadîn/bătrîn ; plái/Mihái, bălái/plái, iașmác/tác ; elegánt/diamánt* etc.

B) De două silabe (rime *feminine sau troheice) : floáre/soáre ; cásă/lásă, stéle/auréle* (această ultimă asociere apare de mai multe ori).

C) De trei silabe *(rime dactilice).* La începuturile liricii românești este o rimă rară. În poezia lui Gr. Alecsandrescu ea nu se realizează. În poezia lui Bolintineanu nu este frecventă și nici în poezia lui Alecsandri. La Bolintineanu : *sălbátice/lunátice ; cíinele/míinele ; nópților/mórților ; fúmegă/spúmegă (O noapte la morminte ;* La Alecsandri : *hárnice/dárnice — Toamna țesătoare).*

D) Rime *bogate,* care prezintă o identificare mai mare ca de trei silabe. Asemenea rime se realizează tîrziu, în poezia lui Eminescu : *flámurile/rámurile (Scrisoarea III) ; málurile/válurile (Dintre sute de catarge).* Rima *peonică* prin care am ilustrat această categorie de rime este foarte rară și, de aceea, ea realizează un efect muzical mai mare decît celelalte categorii de rime.

4.4.2. După așezarea lor, rimele sînt, de asemenea, de mai multe categorii.

A) *Rime împerecheate* (**aabb**) *: dărîmă/ţărînă/minut/lut.*

B) *Rime încrucișate* (**abab**). Sînt, ca şi cele din prima categorie, frecvente : *sălbatice/adăpostire/lunatice/monastire ; fumegă/răspunde/spumegă/unde.* Rima încrucișată de tipul **abaab** se realizează în strofe de cîte cinci versuri (vezi *Almelaiur* etc.).

C) Rime *îmbrățiate* (**abba**) *: mozaic/mînă/fîntînă/mic ; Bosfor/soare arzătoare/flor.*

D) Rime *întrerupte*, cînd rimează numai două versuri. Această modalitate de rimă se realizează rar în poezia lui Bolintineanu : vergura/vale/spumegă/zabale (**abcb**).

E) Rime *împrăștiate* sau *amestecate*, în strofe mai lungi ca de patru versuri (**abccba**). În general, acest tip de rimă se realizează rar. Un exemplu din poezia lui Eminescu : *presuri/ascult/neamuri/ramuri/multe/Înțelesuri (Freamăt de codu).* Este rar întrebuințată de Eminescu. G. Coşbuc a realizat o mare varietate de rime de acest fel : **ababbba** *: boi/a trecut/noi/am cunoscu/n-am știut/m-am abătut/război (Pe lîngă boi) ;* **aabbba** *: sat/înalt/vuia/trecea/prăsea/celălalt (Nunta Zamfirei).*

Iată la Bolintineanu un tip de rimă împrăștiată (**abcb cdad**) realizată din rime întrerupte la nivelul a două strofe : *vergura/vale/spumegă/zabale. // sîngeră/spumoasă/negura/vijelioasă* (B, 112).

4.4.3. După gradul de identitate a formei și conținutului cuvintelor care le compun, rimele pot fi grupate în categorii distincte.

A. Rime *omofone*. Se bazează a) pe două cuvinte parțial sau total identice sub aspect fonetic, dar diferite ca sens și b) pe două cuvinte parțial identice ca formă, dar asemănătoare ca sens : a) *de***parte** / **parte** (B, 137) ; **tată** / *nmormîn***tată** (B, 131), **ceață** / *dul***ceață** (B, 131), *răs***fire** / **fire** (140) ; **fir** / *sa***fir** (139) ; **fund** / *pro***fund** (B, 20) ; *musulm***ani** / **ani** (B, 4) ; *răsp***unde** / **unde** (B, 96) ; *urîte* / **rîte** (B, 93) ; *m***ea** / **ea** (B, 8) ; *m***eu** / **eu** (B, 8). Bolintineanu realizează și rime rare prin două cuvinte omonimice : *mare* (adj.) / *mare* (subst.), p. 19 ; b) *albă* / *dalbă* (B, 3), *dalbe* / *albe* (B, 137).

B. Rime *identice* (obsesive). Se realizează prin repetarea aceluiași cuvînt. Asemenea rime apar în poezia lui Eminescu. Ele sînt de un mare efect artistic însă în poezia lui Bacovia, spre exemplu. Realizate rar, nu sînt caracteristice poeziei lui Bolintineanu.

4.4.4. După un criteriu paradigmatico-sintagmatic, rimele pot fi grupate în două categorii.

A) Rime *simple* (fiecare termen al rimei este exprimat printr-un singur cuvînt). Sînt cele mai obișnuite : *făclie/azurie ; dărîmă/țărînă ; minut/lut* (Bolintineanu).

B) Rime *compuse* (cel puțin un termen al rimei este exprimat printr-un grup de cuvinte). Deși Heliade vorbea de rime alcătuite printr-un grup de cuvinte (de ex. *dîndu-mi-se*), poezia de pînă la Eminescu nu folosește în general asemenea rime. Eminescu inovează și în această direcție, realizînd rime ca : *dascăl/recunoască-l ; O, copile/întindemi-le ; bună,rea/Dunărea* etc.

4.4.5. După un criteriu lexico-gramatical al termenilor rimați, rimele pot fi, de asemenea, grupate în două cotegorii distincte.

A) Rime *omogene*. Termenii rimați aparțin aceleiași categorii lexico-gramaticale : verb, substantiv, adjectiv etc. Sînt rime banale, frecvente în poezie, indiferent de autor sau epocă. Cîteva ilustrări din poezia lui Bolintineanu.

Substantiv cu substntiv : *ebin rubin ; lume/nume*

Verb cu verb : *aurește/roșește ; lucesc răpesc*

Adjectiv cu adjectiv : *fină/vergină ; grațioase/voluptoase ; sa/ta*

B) Rime *eterogene*. Termenii rimați fac parte din categorii lexico-gramaticale distincte : verb și substantiv, pronume și verb, pronume și substantiv, substantiv și adjectiv etc. Rimele *eterogene* sînt mai numeroase în poezia lui Bolintineanu decît în cea a lui Gr. Alecsandrescu poet care a realizat efecte de armonie în primul rînd prin cezură. Rima constituie la Bolintineanu un suport muzical al imaginii. De aceea, rimele lui sînt mai variate, și nu numai sub aspectul discutat aici, decît cele din poezia contemporanilor săi.

Substantiv și verb : *preumblare apare ; se-mlădie selemie ; trec, sîrmali-elec ; iașmac tac ; se va răpi o zi ; bucurie a să vie ; coboară, hurioară.*

Substantiv și adjectiv pronominal : *pe întin***sa Marmara/are-albețea sa** ; *stele/mele, sa/nea.* (Am subliniat unele aspecte de eufonie).

Verb și adjectiv : *iese dese ; se duce / dulce ; născînd blînd.*

Adverb și adjectiv : *încă adîncă.*

Adjectiv pronominal și verb : *ta/vărsa.*

Substantiv și pronume : *Bosfor lor.*

Numeral și pronume : *trei/ei.*

Pronume și adjectiv : *el/măricel.*

Substantiv și adverb : *parfum / acum ; nicidecum parfum ; foarte / moarte.*

4.4.6. După identitatea de lungime a cuvintelor rimate, rimele pot fi grupate în două categorii.

A) Rime *izometrice* (cuvintele rimate au aceeași lungime, adică același număr de silabe). Cu cît cuvintele sînt mai lungi, cu atît efectul stilistic de plenitudine crește. În poezia lui Bolintineanu, rimele izometrice nu sînt realizate prin termeni prea lungi : *floare / parfum / soare /*

Batum (B, 3) ; *iese / elegant / dese / diamant* (4) ; *grațioase / voluptoase* (9) ; *cîteodată/legănată* (9).

B) Rime *neizometrice* (cuvintele rimate au lungimi diferite) : *rotunjior / zbor* (B, 3) ; *flutura / da* (4) ; *iașmac / tac* (5) ; *Marmara / sa* (7), *Candili / Ali ; veghează / îmbărbătează* (54), *căpitani / ani* (52).

4.4.7. Sub raportul asocierilor semantice, ne limităm să semnalăm două categorii de rime.

A) Rime aparținînd unor cîmpuri semantice îndepărtate, necomparabile. Se numesc de obicei rime *rare*. Deși prin ponderea lor, nu sînt specifice poeziei de pînă la Eminescu, ele nu sînt totuși inexistente. Rima semantică relativ rară apare la Bolintineanu mai mult decît la contemporanii săi : *sună / lună* (112) ; *vergura / negura* (112) ; Le *împovară / Ochii ard în pară* (128) ; *fin / sîn* (130) ; *străbună / răsună* (132) ; *mînă / îngînă* (134) ; *Cătun / Zeitun* (135) ; *nuri / muri* (137) ; *deschis / vis* (140) ; *Seris / vis* (140), *oval / cristal* (139) etc.

B) Rime cu termeni aparținînd unor cîmpuri semantice comparabile (prin analogie, contrast sau contiguitate).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza identității totale de sens : *alb / dalb* (30). Este o rimă frecventă : *albă / dalbă* (3, 26), *dalbe / albe* (137) etc., *saltă / tresaltă* (83).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza unui raport comun de semnificație între cei doi termeni. Analogia sau contiguitatea, raporturi pe baza cărora se poate stabili legătura de sens dintre cei doi termeni, poate fi o b i e c t i v ă : *rîu / pîrîu* (43); *întristare / suspinare* (45); *vînă / suspină* (45) ; *licurătoare / vulvoare* (122) ; *maluri / valuri* (17) ; *spumoasă / vijelioasă* (112); *cocorii / norii* (137), *casa / masa* (136); *cavale / vale* (136) ; *smîntînă/stînă* (135) ; *pămînt/mormînt* (96) sau pur s u b i e c t i v ă: *nopților / morților* (95) ; *miri / trandafiri* (133) ; *domniță / garofiță* (54) ; *fecioară / rozișoară* (59) ; *frumoasă / amoroasă* (37) ; *grațios / amoros* (38) ; *bălai / plai* (39, 136) ; *plai / mai* (42) ; *frumusețea / tinerețea* (13) ; *frumusețe / tinerețe* (36) ; *voioase / frumoase* (21) ; *încîntări / visări* (13) ; *murmur / Almelaiur* (11); *Bosfor / dor* (13, 15); *Bosfor / amor* (34); *Bosfor / desfătător* (31) ; *luciul Bosfor / fosfor* (24).

Este interesant de menționat faptul că în poezia lui Bolintineanu adjectivele *bătrîn, vechi*, indicînd vîrste cu dimensiuni nedefinite în trecut, sînt asociate mai ales la tot ceea ce-i evocă patria : *Munții-nalți*, **vechi** (83), *Brazii* **vechi** *(83)*, **bătrînul** *munte* (61), *vorba cea* **bătrînă** (67). În această lumină este semnificativă asocierea termenilor *bătrîn-român* în rimă : *bătrîn/român* (61) ; *român/bătrîn* (78) ; *română/bătrînă* (67). Comp. și *români / stăpîni* (67). O conotație asemănătoare cu adj. *vechi* are adj. *adînc :* văile *adînci/stînci* (83) ; *stîncă/adîncă* (93).

Un cuplu aparține aceluiași cîmp semantic pe baza unei opoziții de sens a termenilor lui : *plăcere / durere* (14, 18) ; *dureri / plăceri* (32) ; *voios / dureros* (66) ; *murit / trăit* (19) ; *nebună / blîndă, bună* (28).

Analiza amănunțită a rimelor în poezia lui Bolintineanu conduce în primul rînd la înlăturarea unei idei statornicite în legătură cu caracterul

pur ornant al rimei în creația poetului sau în legătură cu aspectul facil al rimelor sale, pentru care se evidențiază pe primul plan rimele prin diminutive, asonanțele.

E drept, fără să atingă puterea imaginativă a lui Eminescu, Bolintineanu rămîne totuși un inovator sub multe aspecte ale realizării rimelor, anunțîndu-i pe Eminescu, Macedonski, Coșbuc și chiar pe Minulescu.

În concluzie, nu vom mai stărui asupra efectelor variate de armonie realizate prin rimă la Bolintineanu. Reținem numai faptul că poetul își organizează frecvent rimele în funcție de idee, cum se poate ușor constata din analiza semantică a numeroaselor cuvinte rimate. (Vezi, de exemplu, rima cuvintelor *român, Bosfor, durere).*

Rima lui Bolintineanu nu este numai sunet, adică un simplu organizator ritmic al versului, ci o f i g u r ă d e s u n e t marcată prin sunet și sens în același timp.

BIBLIOGRAFIE

La studiile din text și din notele care-l însoțesc, adăugăm : N. N i c o l e a n u, *Poezii și proză.* V a s i l e C î r l o v a, *Poezii.* C. S t a m a t i, *Poezii și proză.* Publicație îngrijită de G. Bogdan-Duică, București, 1906. (Cîrlova la p. 133—153) ; P o m p i l i u E l i a d e, *Grégoire Alexandresco et ses maîtres français,* în *Revue des deux mondes,* dec. 1904, p. 891 ; N. I o r g a, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte,* I, Buc., 1907 ; II, Buc. 1908 ; N. I o r g a, *Schițe de literatură română,* vol. II, Iași ; N. A p o s t o l e s c u, *Influence des romantiques français sur la poésie roumaine,* Paris, 1909 ; C h. D r o u h e t, *Izvoarele de inspirație din poezia „O fată tînără pe patul morții"* a lui Bolintineanu, București, 1913 ; G. B o g d a n - D u i c ă, *Istoria literaturii române moderne. Întîii poeți munteni,* Cluj, 1923 ; P. V. H a n e ș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea,* ed. a II-a, București, 1926 ; E. L o v i n e s c u, *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui și corespondența lui cu Ion Ghica,* ed. a III-a, Buc., 1928 ; O v. D e n s u ș i a n u, *Evoluția estetică a limbii române,* vol. II, 1930—1931. (Curs litografiat) ; O v. D e n s u ș i a n u, *Literatura română modernă,* III, Buc., 1933 ; G. C ă l i n e s c u, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., 1941 ; D. P o p o v i c i, *Dimitrie Bolintineanu,* Craiova, 1942 ; S. C i o c u l e s c u, V l a d i m i r S t r e i n u, T. V i a n u, *Istoria literaturii române moderne,* I, 1944 ; E m i l P e t r o v i c i, *Considerații fonologice asupra rimelor „geometrice", și „aproximative" în poezia românească,* în CL, Cluj, V, 1959, nr. 1—2 ; P a u l D e l b o u i l l e, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons,* Paris, 1961 ; D. P ă c u r a r i u, *D. Bolintineanu,* Editura pentru literatură, 1962 ; S i l v i a n I o s i f e s c u *Grigore Alexandrescu,* Editura tineretului, 1965 ; A l. R o s e t t i, *Asupra valorii expresive a sunetelor vorbite,* în SCL, XVI, 1965, nr. 5, p. 577—578 ; P o m p i l i u D u m i t r a ș c u, *Valoarea expresivă a sunetelor,* în CL, XII (1967), nr. 1 ; V l a d i m i r S t r e i n u, *Versificația modernă,* Buc., 1966 ; A l e x a n d r u T o ș a, *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc,* în LL, 11, 1966, p. 55—78 ; P a u l a D i a c o n e s c u, *Informația semantică și stilistică a unui text,* în vol. *Sistemele limbii,* Buc., 1970, p. 65 și urm. ; L á s z l ó G á l d i, *Introducere în istoria versului româ-*

nesc, Buc., Minerva, 1971; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Romantismul românesc*, în LL, nr. 2, 1972, p. 67—80; N. Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, 1973; Cezar Tabarcea, *Model și originalitate în fabulele lui Grigore Alexandrescu. Către o tipologie structurală a textelor*, în A.U.B., seria *Limbă și literatură română*, XXII, nr. 1, 1973, p. 163—184; Mihai Bordeianu, *Vresificația românească*, Editura Junimea, Iași, 1974; Mihai Dinu, *Lingvistica matematică și problemele rimei*, în SCL, XXV, nr. 1, 1974, p. 3—13; Ion Rădoi, *Structura rimei în poezia populară românească*, în SCL, XXV, nr. 5, 1974, p. 489—495; G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1972, p. 207—240.

VASILE ALECSANDRI (1818—1890)

1. Contribuţia lui V. Alecsandri la formarea limbajului poeziei moderne. **2.** Asimilarea influenţei populare în ciclul *Doine.* **3.** Expresia lirismului în *Lăcrimioare, Suvenire* şi *Mărgăritărele.* **4.** Stilul descriptiv în *Pasteluri.* **5.** Stilul în poezia epică a lui V. Alecsandri.

1. Contribuţia lui V. Alecsandri la formarea limbajului poeziei moderne. După Ibrăileanu, epoca Alecsandri se cuprinde între anii 1840 şi 1870. Această precizare nu provine însă atît dintr-o apreciere a poeziei scriitorului, cît din faptul că Alecsandri a pregătit cele mai multe domenii ale creaţiei literare din perioada următoare, reprezentată prin M. Eminescu. Scriitori contemporani sau scriitori care-i urmează dezvoltă, la alt nivel, elemente ale creaţiei lui Alecsandri : Bolintineanu, Eminescu, Coşbuc şi Macedonski în poezie, Caragiale în teatru, Creangă în proză.

Pornind de la poezii scrise sub influenţa şi în factura poeziei populare, Alecsadri abordează apoi poezia lirică de dragoste, poezia lirică patriotică, trece apoi la poezia descriptivă şi, în sfîrşit, la poezia epică din *Legende* şi *Ostaşii noştri.*

Constatînd lipsa unei tradiţii poetice culte la noi, Asachi, Heliade şi chiar Alecsandrescu şi Bolintineanu au preconizat i m i t a r e a unor poeţi străini. Ei păstrează, chiar în poezia cu un fond personal, procedee ale maeştrilor lor, deşi fiecare manifestă, în mod diferenţiat, o anumită independenţă faţă de modelele pe care le-au urmat.

Poezia lui Asachi sau a poeţilor munteni Heliade, dar mai ales Alecsandrescu, Bolintineanu contribuie, fără îndoială, la fixarea unui limbaj poetic modern prin îmbogăţirea vocabularului cu neologisme, prin innoirea limbajului figurat, prin grija construcţiilor, prin armonie şi muzicalitate, prin inovaţii în versificaţie etc. Totuşi, poezia lor reflectă în mai mică sau în mai mare măsură unele tendinţe ale curentului purist, mai

ales în variantă latinizantă (prin introducerea unor cuvinte arhaice de origine latină dispărute din uzul vorbit, a unor forme învechite, dar mai apropiate de etimonul lor latin) sau italienizantă (prin introducerea unor neologisme, în special de proveniență italiană, pe care, în dezvoltarea ei ulterioară, limba literară nu le-a păstrat sau le-a menținut modificîndu-le forma). La aceste exagerări lingvistice se adaugă un mimetism stilistic, a cărui urmare este o uniformizare a procedeelor retorice în general de factură romantică, trăsătură care împiedică direcţia originală de manifestare stilistică. De la stilul poetic prea spontan, în general nesupravegheat, cu multe expresii familiare, al lui Conachi sau al primilor Văcăreşti se face un pas înainte spre epurarea lexicului de vulgarisme, spre eleganţă şi armonia stilului, spre muzicalitatea versului (Bolintineanu) sau spre articularea lui gravă, solemnă (Alecsandrescu). Folosirea unor arhaisme ieşite din uz sau a unor neologisme neasimilate de uzul literar general, repetarea aceloraşi epitete, comparaţii, metafore, nu rareori în contexte identice sau asemănătoare, precum şi fixarea unor tipare retorice uniforme imprimă însă stilului poetic, la începuturile lui moderne, o anume notă de artificialitate, de livresc, de manierism lingvistic şi stilistic.

Privite pe planul artei, exagerările lingvistice sau stilistice ale primilor poeţi moderni sînt de natură r e t o r i c ă. Astfel, la Asachi, Heliade, Alecsandrescu, Bolintineanu se poate constata în general că nu numai criteriul construcţiilor simetrice, al enumerărilor, dar şi criteriul alegerii în materie de stil urmează gustul artei retorice. În materie de selecţie a vocabularului, aceasta recomandă : cuvinte r a r e, adică termeni vechi, ieşiţi din uzul curent ; cuvinte n o i, termeni creaţi prin derivare ; cuvinte f i g u r a t e. Sursa termenilor r a r i este la poeţii menţionaţi a r h a i s m u l ieşit din uz (în special la Asachi), dar şi n e o l o g i s m u l nefixat în circulaţia generală a vocabularului modern (în special la Heliade) sau stratul de t u r c i s m e, mai puţin de n e o g r e c i s m e din poezia lui Bolintineanu. Abuzul de termeni poetici reprezentaţi prin cuvinte c r e a t e prin prefixare sau sufixare apare la Heliade, la Bolintineanu şi într-o mai mică măsură la Alecsandrescu. Un număr excesiv de f i g u r i s e m a n t i c e (în special comparaţii, metafore) foloseşte mai ales Bolintineanu.

În această perspectivă a stadiului limbajului poetic modern trebuie evaluată sub aspect lingvistic şi stilistic poezia lui Alecsandri, poet care deschide calea unei poezii orignale noi, prin orientarea ei spre surse naţional-populare. Prin asimilarea influenţei poeziei populare care se întîlneşte cu aceea a romantismului francez, Alecsandri impune, printr-o parte a poeziei sale epurată de retorism, stilul, adică vocabularul şi sintaxa, de o simplitate şi de o sobrietate cu adevărat clasice.

2. Asimilarea influenţei populare în ciclul Doine. V. Alescandri se impune ca poet de valoare printre contemporanii săi odată cu apariţia, în diverse reviste ale vremii, a unor poezii de inspiraţie populară, dar mai ales odată cu publicarea în volum a ciclului *Doine*. Publicarea în volum a doinelor avea valoare programatică : utilizarea folclorului ca sursă de inspiraţie în poezia cultă.

În această primă fază a evoluției poeziei sale, influența populară, încă neasimilată, se întîlnește cu aceea a romantismului francez. Pe lîngă tratarea unor credințe populare (în *Crai nou, Strigoiul*) ca teme romantice, nota romantică transpare și în unele particularități de stil ale poetului. Alecsandri își însușește în acest ciclu de poezii procedee ale versificației populare (versul scurt de 7-8 silabe, ritmul trohaic, monorima, fragmentarea versurilor pe rime interioare, paralelisme), dar și particularități ale limbajului figurat în poezia populară (comparația intensificatoare, metafora-apelativ, metafora care indică dependența ; la nivelul construcțiilor : repetiția și anacolutul, tipare populare ale paralelismului sintactic). Abundența imaginilor realizate mai ales prin comparații, metafore explicite, convenționale și stereotipe, este în consonanță mai mult cu tendința spre podoabă stilistică manifestată într-o parte a lirismului de mimetism retoric și romantic, decît cu expresia sobră și concisă a cîntecului popular. [1]

Valoarea *Doinelor* „rezidă în substanța folclorică, pentru întîia oară la noi asumată organic, ca unitate a viziunii și expresiei". „Însemnătatea lor nu derivă din valoarea intrinsecă a fiecărei poezii, ci din aceea că, în ansamblu, defineau o estetică. Încă mai mult decît să releve un talent, ele aveau meritul să anunțe o direcție. Observația retrospectivă a lui Bolintineanu (făcută în 1868) : „De-atunci poezia se români" e cu totul exactă." [2]

3. Expresia lirismului în *Lăcrimioare, Suvenire* **și** *Mărgăritărele.* Volumul de poezii publicat în 1853 cuprinde ciclurile : *Doine*, *Lăcrimioare* și *Suvenire*. Ciclul *Mărgăritărele* (1852—1862) apare în 1863. Mai ales ultimele două cicluri grupează poezii după un criteriu tematic neomogen. Aici ne interesează expresia poeziei erotice și a altor poezii cu caracter în general ocazional.

3.1. În *Lăcrimioare*, expresia populară este mai puțin vizibilă. Neologismele convenționale se înmulțesc : *parfum* de floare, *un suvenir poetic, poetice* simțiri, *un suvenir* iubit, *un suvenir,* comoară de visuri fericite, *harpele* din stele (*Steluța*) ; *suvenire, suvenir, parfum* a florilor dalbe, dulce *amor, geniul* sfînt, *nobil,* fiori *misterioase (8 Mart.); poezie,* sfînta *armonie, amorul (De crezi în poezie...); orizonuri, armonioase* șoapte, sfînta *armonie* (de două ori), *acordul* îngeresc, *armonia (O noapte la țară)* etc. În general, vocabularul neologic se caracterizează prin uniformitate : aceiași termeni se repetă de mai multe ori. Se folosesc termeni noi, formați prin derivare : *îngerelă,* zile *îndumnezeite* „divine" *(Steluța)* ; ochii tăi *derază* „radiază" *(Despărțirea).* Vocabularul poetic însumează numeroase infinitive lungi substantivate, care contribuie la accentuarea caracterului abstract al expresiei poetice :

[1] Ne-am ocupat de influența folclorică în ciclul *Doine*, în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, Universitatea din București, 1974, p. 54—62. Avem prilejul aici să îndreptăm una dintre greșelile tipografice ale lucrării menționate. La pagina 58, versul : *Pîn'ce viața-mi se sfîrșește* se va înlocui cu : *Și, ca pomul ce jos pică.*

[2] Paul Cornea, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea a II-a, fascicula I, București, 1974, p. 47.

rătăcire, gîndire, dizmierdare, încîntări, simţiri etc. *(Steluţa)*; *plîngeri* (139) [3]; *sărutare, simţire, zîmbire, uimire* etc. *(8 Mart)*; *liniştire, amăgire, nălucire, îndumnezeire, plîngeri, simţire* etc. *(O noapte la ţară)*. Diminutivele alcătuiesc de asemenea o categorie a vocabularului poetic şi în acest ciclu de poezii; *steluţe, lăcrimioare, strugurele, frăţiori, surioară, guriţă, aripioare, îngerelul, tinerică, tinerel, încetişor*. Prin întrebuinţarea unor numeroase adjective derivate cu sufixul *-tor*, Alecsandri se apropie de Bolintineanu: stele *trecătoare* (137), steluţă *zîmbitoare* (138), flori *mirositoare* (139), plăceri *încîntătoare* (146), al tău suflet e *simţitor* (158), ochi dulci, *veselitori* (172) etc. Cîteva adjective formate cu sufixul *-esc* sînt frecvente: *cerescul* dulce plai (173), *cereşti* blîndeţe (179), *cerescul* bine (168), leagănul *ceresc* (146) etc.; semn *dumnezeiesc* (146), simţ *dumnezeiesc* (174), luceafăr *dumnezeiesc* (162), tron *dumnezeiesc* etc.; tronul *îngeresc* (174), portret *îngeresc* (165), *îngereasca* ta simţire, / *Îngerescul* meu noroc (152) etc. Adjectivele provenite din participii trecute sînt frecvente: Tu care eşti *pierdută* în neagra vecinicie (137), stele *legănate* (139), Cînd noaptea-*nseninată* / Luceşte-*ncoronată* (144), Plăcut, plăcut e ceasul de griji *ne-ntunecat* (145), o rază *strălucită* (150), cerul *înnegrit* (159), cerul *aurit* (167), inimi *inflorite* (172), glasu-i *încîntat* (177) etc.

Ca şi în *Doine*, în general cuvintele sînt folosite cu sens propriu sau cu sens figurat realizînd imagini-clişeu.

Epitetul are în mod obişnuit o funcţie de calificare. Epitetul apreciativ este frecvent: *trista* vecinicie, *falnic* viitor (137), *duioasa* mea gîndire (138), *duioase* plîngeri (139), sufletul meu *vesel* (140), *frumoasă* noapte (145) etc.

Sub raportul asocierilor semantice, epitetul este convenţional, iar sub raportul varietăţii, epitetul este stereotip. Deci întîmpinăm repetarea frecventă a unui număr redus de epitete: *dulce, blînd, lin, duios* (sinonime aproximative), *falnic, tainic, frumos, vesel, gingaş*. Epitetul dual este mai frecvent decît în poezia lui Bolintineanu: Sînteţi *fragede* şi *albe* (139), *un fraged, dulce dor* (143), un chip *gingaş, slăvit* (146) etc. Epitetul trial apare mai rar: O! *blîndă, mult duioasă* şi *tainică* lumină! (137), *scumpe* şi *fierbinte*, şi *dulce* sărutări (138). Lanţul de epitete se subordonează unei necesităţi de versificaţie (realizarea unui vers lung). Simetriile realizate prin inversiunea epitetului, prin repetarea succesivă a aceluiaşi epitet care determină substantive diferite etc. au un caracter pur ornant: *Mult trist era castelul! / Mult vesel îngerelul, / Mult gingaş, tinerel!* (179); *Miros dulce, dulce nume!* (139); *Era blînda oră a blîndelor şoapte* (141).

Determinările verbale sînt, de asemenea, frecvente: soarta *crunt* răpeşte (139); *mai dulce* steoa luceşte-n miez de noapte (140); *falnic* omul ridică a sa frunte (140); luceşte *lin* (141); Dîndu-şi sărutare *tainic* între ele (142); Trece *lin* în vecinicie (153), cîntă *lin* (156) etc. Determinările cu caracter ornant ale verbului depăşesc categoria adverbului

---

3 Cifra din paranteză trimite la pagina din ediţia: V. Alecsandri, *Poezii*. Ediţie îngrijită, adnotată şi comentată de G. C. Nicolescu, cu o prefaţă de N. I. Popa. ESPLA, 1955, vol. I.

provenit din adjectiv : Întinde cu *mîndrie* aripele-ți ușoare (140) ; Îmi zise *cu-o dulce zîmbire* (142) ; *Cu glasul mărei* se pierd în vînt (157).

Comparațiile, ca și metaforele, nu sînt semnificative sub raport semantic. Pentru metaforă, reținem totuși versurile : *Din marginea lumii a nopții* **regină** / *Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină (B Mart).* Metafora *luna-regină* poate veni din poezia lui Lamartine, trece apoi și în poezia lui Eminescu. În general metaforele, comparațiile, epitetele sînt exprimate prin termeni care provin din vocabularul poeziei romantice franceze, sursă comună pentru poeții epocii.

Frecvent, comparația este un determinant al verbului : **Precum un vis de aur** *în viață-mi ai lucit, / Și-n ceruri cu grăbire,* **Ca un parfum de floare,** *Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit* (138) ; *Veniți năluciri scumpe, dorinți, visuri mărețe, /* **Ca păsări călătoare la cuibul înflorit** (140) ; **Ca lampă aninată la poarta de vecie** / *Domnea în dulcea taină a umbrelor făclie, / Vărsînd văpaie lină ce lumea coperea* (145) etc.

Un caracter evident retoric au comparațiile construite simetric în cadrul unei singure strofe : *Auzi tu glasul tainic ce cîntă-n miez de noapte / Și prin văzduh plutește cu-a florilor miros? /* **Așa** *răsună-n mine melodioase șoapte / Cînd sufletu-mi te simte, îngerul meu frumos!* (148). Poezia *Vezi tu vulturul...*, de unde a fost luat exemplul, este compusă din patru strofe, dintre care trei sînt alcătuite pe baza unei asemenea structuri comparative.

Nota retorică a stilului este însă marcată mai ales prin numeroasele propoziții interogative și exclamative în consonanță cu sentimentalismul romantic specific acestui ciclu de poezii. Enumerările, amplificările și reluările acelorași termeni nu lipsesc. Uneori aceste procedee retorice apar împreună : *Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit. Un suvenir, comoară de visuri fericite, / De scumpe, și fierbinte, și dulce sărutări, / De zile luminoase și îndumnezeite, / De nopți venețiene și pline de-ncîntări. / / Un suvenir poetic, coroana vieții mele, / Ce mîngîie și-nvie duioasă-inima mea, / Și care se unește cu harpele din stele / Cînd mă închin la tine, o! dragă, lină stea!* (138).

Întîlnim mai rar procedee retorice în organizarea frazei. Propoziții de același tip se însumează prin acumulare retorică. Astfel, în poezia *De crezi în poezie,* care amintește prin construcție de poezia lui Eminescu *De-aș avea,* fiecare din cele trei strofe (alcătuite din cîte șase versuri) începe printr-o propoziție condițională. Singura propoziție principală a poeziei coincide cu ultimul vers al ei : *De crezi în poezie / / De crezi în tinerețã, / / De crezi în al tău frate, / Crede-n amorul meu.* (144).

Unele dintre poeziile acestui ciclu introduc nota exotică orientală *(Păscarul Bosforului),* altele aduc reminiscențe ale peisajului din Veneția *(Veneția, Barcarola venețiană, O seară la Lido).*

Păscarul Bosforului are o influență sigură asupra ciclului *Florile Bosforului* al lui Bolintineanu. Exceptînd unele cuvinte comune celor doi poeți, prin care se sugerează atmosfera orientală, rime *(Fosfor / dor, Biulbiuli / Kandili)* sau îmbinări de cuvinte *(Pe-ntinsa Marmara)* folosite mai întîi de Alecsandri, apar și la Bolintineanu.

Culoarea locală este sugerată prin acumulări de termeni, expresivi mai mult prin noutatea referentului la care trimit și mai puțin prin ex-

ploatarea efectelor lor de sonoritate, procedeu care rămîne specific lui Bolintineanu. *Ar fi îndată-al meu : / Caftane, șaluri de Cașmir / Cu late, scumpe flori, / Iuți armasari de la Misir / Ca vîntul de ușori, // Ș-un lung caic de abanos / În aur prelucrat, / Cu imnuri din Coran frumos / Pe margine sapat, / Și treizeci de vîslași osmani / Ce vesel ar zbura, / Mai răpizi decît elcovani / Pe-ntinsa Marmara. // Dar n-aș vrea nici stofe cu fir / Și cu mărgăritar, / Nici largi caftane de vizir, / Nici falnic armasar, / N-aș vrea nici sabii de Taban / Deprinse la omor, / Nici lung covor de Ispahan / Ce saltă sub picior. (Păscarul Bosforului).*

Ca și unele elemente ale limbajului poetic din ciclul *Doine*, unele epitete, metafore, formule sau construcții, sonorități ritmice din ciclul *Lăcrimioare* trec și în poezia lui M. Eminescu.

3.2. În *Suvenire* se mențin procedee stilistice pe care le-am întîlnit și în *Lăcrimioare*. Dintre acestea semnalăm : diminutivul hipocoristic, epitetul apreciativ, epitetul personificator, comparații și metafore în gust romantic sau împrumutate din poezia populară, unele asocieri identice de cuvinte.

În acest ciclu de poezii, sub raport stilistic, rămîne caracteristică încercarea de a sugera ideea prin construcții specifice ale repetiției și în general ale paralelismului sintactic : *Sania-mi cea mică, murgul meu cel* **dalb** / *Lăsau urme* **albe** *pe omătul* **alb.** // **Zburam** *noi* **ca gîndul** *ce mă-npresura ;* **Gîndul** *meu, ca mine, în ceruri* **zbura.** // *Eu răzbăteam iute* **troieni** *de ninsori, / El lăsa în urmă-i* **troieni** *lungi de nori, // Căci mergeam departe ...* **el către o stea,** / **Eu,** *înstrăinatul,* **către țara mea !** *(Întoarcerea în țară). Căci* **gingașele broaște sînt dulci poeți de baltă,** / *Precum* **mulți poeți gingași sînt broaște de uscat.** (192).

Efectul onomatopeic se asociază cuvîntului care trimite la subiectul luat în derîdere : *Îmi plac acele imnuri de broaște fără număr, / Ce chiar ca* **oarecare,** *în hor orăcăesc (Odă către Bahlui).*

Față de ciclul *Doine* și chiar de ciclul *Lăcrimioare*, numărul de comparații, de metafore abstracte se mărește. Uneori, în concordanță cu conținutul poeziilor, ele realizează imaginea vaporoasă, nu sensibilizatoare, sau constituie obiectul simbolizat de comparatul însuși, ca în poezia *Visul : Era o cîmpie lungă și tăcută, / Lungă* **ca pustiul, ca moartea** *de mută ! // Ne duceam în cale* **precum visul duce, Ca genii de spaimă, ca două năluce.** (185). Imaginea vaporoasă în poezia *Frumoasă copiliță : Tu ești* **o nălucire,** / **Un farmec aurit,** / **Un vis de fericire** (194) etc. Procedeul asocierii unor termeni care sugerează strălucirea, luminozitatea (*aurit, de aur*) cu termeni abstracți (*farmec, vis*) apare și în *Lăcrimioare : vis de aur* (138).

Dintre comparațiile și metaforele sensibilizatoare, exprimate prin termeni concreți, amintim aici numai o comparație a lunii. Înainte de Bolintineanu, la Alecsandri strălucirea lunii este asociată cu cea a aurului : *Sus, în taină dulce, pe-a nopței senin /* **Ca un vas de aur** *luna plutea lin (Visul,* 1843, poezie care l-a influențat pe Bolintineanu și sub alte aspecte).

Epitetul coloristic *alb,* asociat *lunii,* preluat și de Eminescu *(Melancolie),* nu este banal : *alba* lună (*Lăcrimioare,* 160). În *Suvenire,* epitetul apare substantivat, construcția fiind mai rară : *ca* **un dalb** *de lună* (206).

Dincolo de convenționalitatea și stereotipia unui limbaj figurat, în *Lăcrimioare* și *Suvenire* apar unele asocieri inedite de termeni sau multe care nu-și pierduseră încă prospețimea : *Iar luna* **zîmbitoare,** *și* **tainică,** *și* **lină,** / **Vărsînd** *pe-a sale unde* **dulci spume de lumină,** / *Cu fața sa* **balaie** *în el se oglindea.* (213) ; *stelele voioase* (160) ; *luciul lin al mării* (160) ; *vărsînd văpaie lină* (159, 146), *spume luminoase* (214) ; *noaptea* / *Lucește-ncoronată* / *De stele* (144) ; *dulcea taină* (146) ; *dulce dor* (144) ; *duioase plîngeri* (139, 146) ; *duioasă lumină* (141) etc.

3.3. *Mărgăritărelele* cuprind poezii eterogene. Unele sînt scrise în versuri de factură populară *(Înșiră-te mărgărite, Hoțul și domnița, Stelele).* Altele realizează versul cu accentuarea unor efecte sonore *(O noapte la Alhambra, El R'Baa, Seguidilă).*

Ca invenție asociativă, reținem două asocieri sinestezice : *strălucind albiu* prin ceață (230), *luciri ușoare* (251), care anunță asocierea mai puțin obișnuită *Lumina era moale* din *Legenda lăcrămioarei* (cf. Paul Cornea, *op. cit.*, p. 64). Alte asocieri cu un epitet concret : *alba lună* (313) — asociere reluată în *Pasteluri, Legende* — *dulci minuni* (250), *ochii șerpii* (230), *codri* mari, *cărunți* (231). În general, epitetele, comparațiile, metaforele sînt convenționale. Unele asocieri sînt stridente : *plaiul nemuririi* (226), *cerescul plai* (229), *plai îngeresc* (235) ; altele sînt prețioase : *armonie serafie* (250), *Să văd luna răsărită* / *Ca o floare aurită* / *Într-o cupă de smarald* (297).

Epitetul gerunzial constituie o excepție (lovire *fulgerîndă,* 316), ca și mai tîrziu în *Pasteluri* (hurie *lucindă,* 386 ; privire *rătăcindă,* 346 ; umbra *adormindă,* 371) sau în *Legende :* Lucirea-i *scînteindă (Legenda Crinului).*

4. Expresia artistică în poezia lirică descriptivă (*Pasteluri,* 1862—1875). Poezia naturii rămîne partea cea mai trainică din poezia lirică a lui Alecsandri[4]. Oricît de ciudat s-ar părea pentru romanticul Alecsandri, natura pastelurilor nu este una sentimental-romantică, decor potențînd o stare sufletească, ci constituie o ipostază obiectivă a peisajului național. Acest fond determină o „tehnică picturală" specifică pastelurilor. Tehnica descriptivă a peisajului la Alecsandri nu este una de interiorizare, o tehnică romantică a corespondențelor. *Epitetul pur descriptiv* conturează desenul. *Epitetele morale* nu au în general o funcție evocatoare, ci una *apreciativă.* Bazat, în primul rînd, pe perceperea directă, tabloul se constituie din imagini mai ales vizuale și auditive. Preponderența în ordinea vizuală și a imaginilor cinetice infirmă părerea după care viziunea lui Alecsandri asupra peisajului în *Pasteluri* ar fi „aproape totdeauna picturală, statică". Dinamica peisajului lui Alecsandri constă însă mai ales în ideea însoțirii permanente a elementelor, a fenomenelor naturii[5], însoțire

[4] Vezi G. Călinescu, *Vasile Alecsandri,* București, 1965, p. 55 și urm. Pe linia corespondenței dintre culoare și luminozitate, străluciri ale naturii, Alecsandri precedă pe Eminescu și Sadoveanu. Pentru Sadoveanu, vezi : Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* II, 1966, p. 46—48 ; *La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu,* în „Revue roumaine de linguistique", tome XIV, 1969, nr. 2 (partea I, p. 111—126 de Paula Diaconescu ; partea a II-a, p. 126—135 de Mihaela Mancaș).

[5] Este aici o trăsătură a poeziei „de euforie vitală", pe care P. Cornea, *op. cit.*, p. 59 și urm. o ilustrează sub variatele ei nuanțe.

care devine, ca în concepția romanticilor, simbolul a r m o n i e i în univers. Poezia *Lunca din Mircești* poate servi numeroase exemple, din care reținem : *O pătrunzătoare șoaptă umple lunca, se ridică. / Ascultați !... stejarul mare grăiește cu iarba mică, / Vulturul cu ciocîrlia, soarele cu albul nor, / Fluturele cu plînta, rîul cu limpidele izvor. // Rîu, izvoare, nouri, raze se împreună iubind.* (371) ; *Zburătorii gustă-n grabă dulcele rod cu plăcere, / Apoi sorb limpidea rouă din a florilor potire / șoptind florilor în taină blînde șoapte de iubire. (Concertul în luncă).* În aceeași poezie, *„Lunca-ntreagă stă pătrunsă“* de un *„cîntic fără nume“ : În a nopții liniștire o divină melodie / Ca suflarea unui geniu printre frunzi alin adie / Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă, / Pîn'ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă.* (376) ; *Balta-n aburi se ascunde sub un văl misterios, / Așteptînd voiosul soare ca pe-un mire luminos. (Balta) ; S-au iubit Iarna cu Gerul / Ș-amîndoi s-au însoțit (Prier și fata Iernei)* etc.

Dinamica peisajului lui Alecsandri poate fi ilustrată și de faptul că aproape totdeauna culoarea, strălucirea, lumina sugerează sonoritatea. În cele mai multe poezii, însă, sonoritatea este exprimată direct.

Perceperea directă a peisajului este asociată nu rareori cu una de ordine a n a l o g i c ă. Metaforele (inclusiv epitetul metaforic), comparațiile care o exprimă depășesc uneori norma unor asocieri convenționale.

Pastelurile lui Alecsandri prezintă un caracter static nu atît sub aspectul stilului, al tehnicii de descriere, ci mai ales sub aspect compozițional, în sensul că poetul descrie adeseori un tablou din natură așa cum s-ar înfățișa el *întreg* într-un moment dat. Mai totdeauna, elementele din natură descrise sînt simultane în timp. Sub aspect compozițional, pastelul în care elementele tabloului coexistă în timp se numește *pastel static*. (Un exemplu : *Secerișul* de Șt. O. Iosif). Pastelul în care elementele din natură descrise nu există toate în același timp se numește *pastel dinamic*. (Un exemplu : *Primăvara* de P. Cerna).

4.1. Tehnica picturală a peisajului la Alecsandri asociază obișnuit mai ales două serii ale vizualului : *culoarea* și *luminozitatea (strălucirea, luciul* obiectelor, *sclipiri* ale naturii). Întrucît de cele mai multe ori la Alecsandri culoarea potențează un efect de luminozitate, culoarea dominantă este *albul*. Nu lipsesc însă nici alte culori : *negru, verde, albastru, cenușiu, galben, roșu, roz*. Din același motiv, adeseori se exprimă prin același termen asocierea dintre culoare și strălucire : *de aur, auriu, aurit ; de argint, argintiu ; scînteios ; de smarald, de opal* etc.

Pentru culoarea albă poetul folosește o serie de termeni cu nuanțe specifice : **alb :** văl *alb* de promoroacă (350) ; **albiu** (după *cenușiu, auriu, argintiu.* Comp. la Alecsandri și *roziu*) : [aurora] Dulce, veselă, *rozie*, 378) ; nouri *albii* (363), rîu *albiu* (387) ; **albicios :** zăpada *albicioasă* (356) ; **albior :** rotunzi și *albiori,* / Apar la foc de soare doi nufări plutitori. (373) ; **înălbit :** cîmpia *înălbită* (352) ; căsuțele-*nălbite* (366).

Sub aspect lexico-gramatical, termenii coloristici sau care exprimă luminozitatea, strălucirea, luciul sînt adjective (cu funcție atributivă sau predicativă), dar și substantive (determinări nominale sau compliniri verbale — cu sens propriu sau cu sens figurat), verbe, adverbe. Asocierea culorii și a strălucirii este frecventă, după cum demonstrează

mulţimea de exemple care o ilustrează : *Cîmpul lung şi lat* **albeşte** / *Ca un strat de* **mărgărint.** / **Alba** *lună sus* **luceşte** / *Ca icoană* **de argint** *(Noaptea albă* în ciclul *Legende); Fumuri* **albe** *se ridică în văzduhul* **scînteios** *(Miezul iernei); C-un văl* **alb** *de promoroacă şi cu ţurţuri* **lucitori** *(Gerul);* **alba** *lună / Revarsă-un val* **de aur** *ce curge pintre flori. (Serile la Mirceşti); lacuri* **de smarald** (*ib.*, 346) ; *cîmpia* **înălbită,** *netedă,* **strălucitoare** (352) ; *lunca pudruită cu mănunt* **mărgăritar** (352) ; *o gingaşă mlădiţă cu şirag* **de mărţişori** [6] (352) ; *lanul cu spicuri este* **galbin** *rîu* (381) sau, tot metaforic, este asociat cu *valuri mari* **de aur** (368). Culoarea galbenă este asociată frecvent cu luciul, cu un efect de sclipire : **galbin** *gîndăcel* (358) ; comp. *grîu* **de aur** (369), *bobocei* **de aur** (362) ; **lucioase, negre** *dungi* (367) ; *în satul vesel căsuţele*-**nălbite** / **Lucesc** *sub a lor malduri de trestii* **aurite** (366) ; *Cîmpul ras rămîne* **verde** *ca o apă* **luminoasă** (382).

În continuare exemplificăm unele notaţii de culoare sau de luminozitate, strălucire : cadrele-*aurite*... sub palidă *lumină* (345), raze *aurite* (359), orizonul *aurit* (362) ; stele *argintii* (353), stea *albastră* (387) ; un nour *de scîntei* (352) ; crengile ning *steluţe* şi se-ndoaie (352) ; o pulbere *de raze* (352) ; văzduhul *scînteios* (353) ; *foc de soare* (373), *foc de stele* (373), cîmpul *luciu* (350) ; o ghirlandă *de cristaluri* (350) ; răspînd în aer *electrice luciri* (366) ; *ger cu stele* [7] (352) ; Iar zăpada *cristalină* pe cîmpii *strălucitoare* / Pare-un lan *de diamanturi* ce scîrţiie sub picioare (353) ; viorele *albăstrii* (365) ; *oacheşele* viorele (374) ; *văpaie albăstrie* (374).

Termenul coloristic sau termenul care exprimă strălucirea, luminozitatea este adeseori reliefat prin diferite procedee : r i m a : *albeşte/ mărgărint/luceşte/argint (Noaptea albă);* fluturi *albi*/umeri *dalbi* (349) ; *scînteios/maiestos, argintii/făclii* (353) ; *balaur/aur* (354 ; 372) ; zăpada *albicioasă*/ fantasma *geroasă* (356) ; gîndăceii *smăluiţi*/pe sub ierburi *tăinuiţi* (370) etc. ; r e p e t i ţ i a, uneori realizată în tipare savante (c h i a s m u l — reluat ca r e f r e n) : *Tot e* **alb** *pe cîmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare / Ca fantasme* **albe** *plopii înşiraţi se pierd în zare, / Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum, se văd satele pierdute sub clăbucii* **albi** *de fum (Iarna); Vin Floriile cu soare / Şi soarele cu Florii ; Floriile-s cu soare / Şi soarele cu Florii* [8] *(364).* În poezia *Floriile,* compusă din opt strofe-catren, chiasmul-refren structurează poezia binar: primul chiasm alcătuieşte refrenul pentru fiecare din primele patru strofe ; al doilea chiasm alcătuieşte refrenul pentru fiecare dintre ultimele patru strofe.

Rareori, un termen coloristic este asociat unuia abstract : *dalba* luncii *feerie* (374) ; *albe* năluciri (373). Acest tip de asocieri constituie o inovaţie a limbajului liric modern. Este de semnalat, pe aceeaşi linie a inovaţiilor, folosirea unui *epitet moral* (termen abstract) care corespunde, pe plan conotativ, unui epitet fizic. Inversiunea de epitete din versurile : „Aşteptînd *voiosul* soare ca pe-un mire *luminos*“ *(Balta)* este concludentă. Tot trăsătura de luminozitate, de strălucire, transpusă pe plan moral, explică

---

[6] Numele de *mărţişori* este dat crengilor de lozie îmbobocită cu muguri argintii. Aici culoarea, strălucirea sînt sugerate indirect.

[7] La expresia „ger cu stele“ Alecsandri a dat următoarea explicaţie : „Cînd gerul e aspru şi văzduhul scînteietor, românii zic că e *ger cu stele*“.

[8] La aceste versuri, Alecsandri dă explicaţia : *„Floriile soarelui* sînt acele pete luminoase ce flutură ca nişte flori pintre frunzele copacilor !“

şi asocierile : *voioasă lunca rîde* (370), *veselul pămînt* (370), *Vesela verde cîmpie* acu-i tristă, vestezită (348).

Transparența obiectelor este deseori notată, fără să atingă măsura elementului coloristic sau de luminozitate ; pînza-i *diafană*, punte-*aeriană* (370) ; *limpidele* izvor (371).

Imaginea cinetică este frecvent asociată obiectelor. Mişcarea este o trăsătură a tabloului, iar verbul, mijlocul ei de exprimare. Frunzele-i *cad, zbor* în aer, şi de crengi *se dezlipesc* (348) ; Fulgii *zbor, plutesc* în aer ca un roi de fluturi albi (349) ; soarele *s-ascunde* (348), norii *fug* (349) etc. Unele personificări accentuează dinamica tabloului : *Gerul asupru și sălbatic strînge-n brațe-i cu jălire / Neagra luncă de pe vale care zace-n amorțire* (350) ; *Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare / Ce se-ntrec pe cîmpul luciu, scoțînd aburi lungi pe nare* (350) ; *El* (soarele *se-nalță de trei suliți pe cereasca mîndră scară / Și cu raze vii sărută june flori de primăvară* (362). O înviorare deosebită a tabloului se realizează prin personaficarea plantelor care nu mai constituie pur şi simplu obiecte de decor : *vine* **cimbrul** *de la cîmpuri cu* **fetica** *de la vie, / Nufărul din baltă vine întristat, fără soție, / Și cît el apare galbin, oacheșele* **viorele** */ Se retrag de el departe, rîzînd vesel înte ele.* (374).

Adeseori, aglomerările de detalii particularizează tabloul. Enumerările substantivale în propoziții scurte, juxtapuse sau enumerările substantivale în cadrul aceleiaşi propoziții sînt mijloace de a le realiza : *Boii rag, caii rînchează, cînii latră la un loc / Omul, trist, cade pe gînduri și s-apropie de foc* (348) ; *Lupii suri ies după pradă, / Turmele tremură ; corbii zbor vîrtej răpiți de vînt, / Și răchițile se-ndoaie lovindu-se de pămînt* (351) ; *Un fir de iarbă verde, o rază-ncălzitoare, / Un gîndăcel, un flutur, un clopoțel în floare, / Aprind un soare dulce în sufletul umbrit !* (358) ; *Dedițel și viorele, brebenei și toporași / Ce răzbat prin frunzi uscate și s-arată drăgălași* (362) etc.

Precedîndu-l pe Odobescu şi poate influențîndu-l, Alecsandri realizează enumerări expresive ale denumirilor populare de plante : *bujorelul* vioi, rumen, năltuța *odoleană, frățiori* şi *romănițe*, frageda *sulcină, steli-șoare*, blînde *nalbe, busuiocul* iubitor de sînuri albe, *dedițel* şi *garofițe, toporași, lăcrimioare* etc. *(Concert în luncă).*

Peisajul lui Alecsandri se înscrie în ordine vizuală, dar şi în ordine auditivă, mai puțin tactilă (*umedul* pămînt, 358; cîmpia *netedă*, 352; lunca *pudruită*, 352; roi de flăcări *ușurele*, 374 etc). sau olfactivă.

Elementele lexicale prin care sînt surprinse calități auditive ale naturii (unele, elemente de *armonie* în concepție romantică) sînt variate : verbe, substantive, adjective.

Ne limităm aici la ilustrarea auditivului, conceput ca un element de armonie a universului : *Ș-atunci păduri și lacuri, și mări, și flori, și stele / Intoană pentru mine un imn nemărginit.* (347) ; *O ! tablou măreț, fantastic / ...Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii. / Munții sînt a lui altare, codrii organe sonoare / Unde crivățul pătrunde, scoțînd note-ngrozitoare.* (353) ; *Și aerul și pămîntul preschimbă sărutări / Prin raze aurite și vesele cîntări !* (359) ; *Păsărelele-și dreg glasul prin huceagul de sub luncă. / În grădini, în cîmpi, pe dealuri, prin poiene și prin vii / Ard movili buruienoase, scoțînd fumuri cenușii.* (362) ;

E umbra unor nouri, albii, ușori, mănunți, /.../ Ei vin în miezul zilei c-un surd și tainic sunet / Și, ca semnal de viață, aprind în cer un tunet. // Văzduhul bubuiește !... pămîntul dezmorțit / Cu mii și mii de glasuri semnalului răspunde, /.../ La răsărit urare ! urare la apus ! / Un cîrd de vulturi ageri, rotindu-se pe sus, / Se-nalță ca s-asculte mult vesela fanfară / Ce buciumă prin nouri frumoasa primăvară. (363) ; *S-un nou glas de armonie completează imnul sfînt / Ce se-nalță către ceruri de pe veselul pămînt.* (370) ; *Tot ce simte și viază, fiară, pasăre sau plîntă / În căldura primăverii naște, saltă, zboară, cîntă. (370); o sacră melodie, melanholică, divină* (370) ; *o tainică vibrare (370) ; gangurul misterios / Cu privighetoarea dulce se îngînă-armonios. (370) ; o magică plăcere de parfum și de cîntare* (371). În concepția romanticilor, aroma florilor este, de asemenea, element de armonie. În poezia *Lunca din Mircești* parfumul florilor este asociat șoaptelor din natură. Un alt exemplu din aceeași poezie *Umbra ta răcoritoare, adormindă,* **parfumată** (371). În sfîrșit, încă un exemplu din *Concertul în luncă : În a nopții liniștire o divină melodie / Ca suflarea unui geniu pintre frunzi alin adie / Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă, / Pîn'ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă. // Gînditoare și tăcută luna-n cale-i se oprește. / Sufletul cu voluptate în estaz adînc plutește / Și se pare că s-aude prin a raiului cîntare / Pe-ale îngerilor harpe lunecînd mărgăritare.* (376).

Uneori, un efect sonor este sugerat și prin a l i t e r a ț i e : Crivățul *vîjîie* prin *vijelie ;* corbii zbor *vîrtej,* răpiți de *vînt (Viscolul) ;* Caii *scutură* prin aer *sunătoarele* lor *salbe (Sania) ;* Prepelița cîntă-n *grîie, grierul* cîntă-n mohor *(Secerișul).*

4.2. Perceperea analogică a peisajului la Alecsandri aduce, în plan stilistic, cîteva aspecte care-i sînt caracteristice.

Elemente, fenomene ale realității sînt comparate cu elemente fantastice sau magice ale basmelor populare : **Ca balauri din poveste,** *nouri negri plini de geruri* (384) ; *Pe un deal în depărtare un foc tainic strălucește* / **Ca un ochi roș de balaur care-adoarme și clipește** (361) ; *Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci* **ca un balaur** / *Ce în raza dimineții mișcă* **solzii lui de aur** (372) ; *Iarna* **pe un urs călare** / *Iarna* **cu șepte cojoace** *este* **„o vrăjitoare"** *care „aduce viforul, zile fără soare", îngheață pămîntul", „ucide florile și stupii", „trimite moartea cu vîntul, trimite foamea cu lupii", „încheagă apa-n rîuri"* etc.

Comparantul este adeseori exprimat prin termenul *fantasmă :* **Ca fantasme** *albe plopii înșirați se pierd în zare* (349) ; *Sus pe culme bradul verde / Pintre negură se pierde /* **Ca o fantasmă geroasă** (356) etc.

Elemente, fenomene din lumea fizică sînt comparate cu obiecte ale artei : *Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios /* **Ca înaltele coloane unui templu maiestos** (353) ; *Mii de stele argintii /* **În nemărginitul templu** *ard ca vecinice făclii / Munții sînt a lui* **altare,** *codrii* **organe sonoare** (353).

Acte, fenomene ale universului fizic (concret) sînt comparate cu acte ale universului moral (abstract) : *Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc /* **Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc.** *Soarele rotund și palid se prevede pintre nori /* **Ca un vis de tinerețe pintre anii trecători** (349) ; *Noapte-i dulce-n primăvară, liniștită, răco-*

roasă / Ca-ntr-un suflet **cu durere o gîndire mîngîioasă** (361); *O stea albastră cade și-n spațiu s-acufundă, / Trăgînd pe plaiul negru o brazdă argintie, / Ce-n clipă-i trecătoare* **ca viața-n vecinicie** (387); *Se-ntinde-n umbra nopții un cîmp nemărginit, / Pustiu și trist* **ca golul ce lasă-n urma lor / În inimi iubitoare iubiții care mor.** (387). Comparația abstractă imprimă versurilor o notă m e d i t a t i v ă.

Atmosfera feerică, de vis a unor tablouri își găsește expresia și în unele epitete morale asociate cu termeni fizici, mai ales cu termeni din sfera senzorialului auditiv: *sacră* melodie, *melanholică, divină; tainică* vibrare, gangurul *misterios* (370); sunete *bizare* (375), *divină* melodie (376); *Gînditoare* și *tăcută* luna-n cale-i se oprește (376).

4.3. Tehnica „expunerii" în *Pasteluri* nu are totdeauna un caracter uniform, continuu descriptiv. Astfel, descripția se realizează uneori pe două planuri diferite: *real* și *fictiv: Afară ninge, ninge, și apriga furtună / Prin neagra-ntunecime răspinde reci fiori, /* **Iar eu visez** *de plaiuri pe care alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge pintre flori. // Văd insule frumoase și mări necunoscute, / Și splendide orașe și lacuri de smarald, / Și cete de sălbatici prin codri deși pierdute / Și zîne ce se scaldă în faptul zilei, cald. (Serile la Mircești).* În planul ficțiunii nu se realizează totdeauna o descripție propriu-zisă [9]: *Și prin flacăra albastră vreascurilor de aluni / Văd trecînd în zbor fantastic a poveștilor minuni. //* **Iată**-*o pasăre măiastră, prinsă-n luptă c-un balaur; /* **Iată** *cerbi cu stele-n frunte care trec pe punți de aur; /* **Iată** *cai ce fug cu gîndul;* **iată** *zmei înaripați / Care-ascund în mari palaturi mîndre fete de-mpărați. (La gura sobei).* În poezia citată, particula *iată* are, ca și în alte poezii, o funcție p r e z e n t a t i v ă. Ea marchează și izolează aici, într-o lungă enumerație, tablouri, scene, eroi etc. din basmele noastre populare: **Iată**-*o pasăre măiastră ... /* **Iată** *cerbi cu stele-n frunte... /* **Iată** *cai...* **iată** *zmei înaripați... //* **Iată** *pajuri năzdrăvane... Aducînd pe lumea albă Feți Frumoși cu falnic nume; /* **Iată**-*n lacul cel de lapte toate zînele din rai... / Nu departe stă Pepelea tupilat în flori de mai.* (*ib.*, 354—355). Poezia *La gura Sobei* etalează în fond „iscodiri" ingenioase din producțiile noastre populare, *„a poveștilor minuni"*. În alte poezii ale lui Alecsandri, unele constituie — după cum am arătat — sursa unor imagini ale descrierii unui tablou din realitate. Cele două procedee oferă în fapt modalități de asimilare fecundă și originală a folclorului în perioada de maturitate artistică a poetului. Așadar, poetul nu mai reține cuvinte inexpresive, procedee facile de versificație, structuri sintactice stereotipe, un limbaj figurat convențional și stereotip după modelul liricii populare. Elementul popular din *Pasteluri* și apoi din *Legende* dovedește orientarea predilectă a poetului în această perioadă spre alte genuri folclorice decît cele care l-au influențat în ciclurile anterioare, în special în *Doine*. *Legenda populară*, cu explicări imaginate, poetice, ale unor fapte ori lucruri reale, îi servește ca model lui Alecsandri mai ales în *Legende* (unde sînt incluse și unele dintre cele mai frumoase pasteluri). *Basmul*, povestire miraculoasă cu eroi și întîmplări dintr-o lume plăsmuită, este, oricît s-ar părea de curios, specia folclorică cu influența cea mai fertilă

---

[9] Forma de descriere apropiată de enumerare este frecventă în *Pasteluri*

în *Pasteluri*. Această influență este profund asimilată și se manifestă la toate nivelelele creației poetice: a) t o n a l i t a t e a, a t m o s f e r a f e e r i c ă de b a s m a unui tablou poate fi ilustrată, de ex., cu poezia *Concertul în luncă*, deschisă prin versul: *În poiana tăinuită unde zbor luciri de lună...*; b) c o m p o z i ț i a n e o m o g e n ă a unor pasteluri se datorește — cum am arătat mai sus — și infiltrării unor reminiscențe din basmele populare (observația realității se îmbină cu evocarea unor plăsmuiri ale basmelor noastre populare; c) i m a g i n e a se bazează adeseori pe compararea unor elemente ale realității cu ființe fantastice din lumea basmelor (*balauri, zmei* etc.); uneori imaginea pare sugerată de basme, tocmai prin tendința de a surprinde o trăsătură ireală în lucruri: *alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge pintre flori* (346); *lacuri de smarald* (346); *caii zboară ca doi zmei / Prin o pulbere de raze, prin un nour de scîntei* (352); *lunca pudruită cu mănunt mărgăritar* (352); *zăpada cristalină / Pare-un lan de diamanturi* (353), *lacul cel de lapte* etc.; d) în consecință, l i m b a j u l p o e t i c se înnoiește și prin termeni sau expresii cu circulație în basmele populare: *pasăre măiastră, cerbi cu stele-n frunte, zmei înaripați, pajuri năzdrăvane, Feți-Frumoși, zîne, Pepelea, Ileana Cosinzeana (La gura sobei); Iarna pe un urs călare, cu șepte cojoace, codri cu jivine (Bradul); un balaur /* Ce în raza dimineții mișcă *solzii* lui de *aur, (Malul Siretului).*

Tendința de înnoire a vocabularului pe baza valorificării elementului popular este manifestă. Lista de mai sus se poate întregi cu alți termeni sau expresii de sursă folclorică sau din limba vorbită în mediu popular: *ger cu stele* (352), *curcubei* (347), *clinchet de zurgălăi* (349), *promoroacă, țurțuri* (350), *zăbale* (352), *mlădiță* (352), *mărțișori* (352), *scîrțîie* (353), *vreascurilor* (354), *pîlpîiește* (354), *tupilat* (354), *răstoace* (356), *zilele Babei* (358), *plai* (360), *holbînd ochii* (361), *fuior* (362), *miezul zilei* (363), *ștergare* albe (366), *praznic* (366), boi *plăvani* (367), *amurgește* (367), *haulind, bătătură* (367) etc. Chiar dacă acești termeni nu au toți o valoare stilistică specială în context, ei definesc totuși în ansamblu stilul poetului, marcînd o anumită orientare în s e l e c ț i a vocabularului. Neologismele nu sînt prea numeroase. Cităm cîteva dintre cele mai caracteristice limbajului său poetic: *estaz, fantastic, fantasme, misterios* (sinonim: *tainic), nostalgie, iluzii, armonie, melodie, vibrare.* Elementul popular și elementul neologic se asociază cu rezultate diferite decît cele din creațiile anterioare: *zbor fantastic* (354), *apar misterios* (345), *șerpi gigantici* (360), *pînză diafană* (370), *umbra parfumată* (371). *se îngînă armonios* (370), *tainică armonie* (373) etc.

Structura discontinuă a compoziției în *Pasteluri* este marcată nu numai prin alternarea planurilor (*real, fictiv*) de descripție — care atrage modificarea procedeelor lingvistice — ci și prin a l t e r n a r e a p l a n u r i l o r d e v o r b i r e în descripție. Prezentarea descriptivă propriu-zisă este articulată uneori printr-o replică în stil direct: *Iar pe mal în liniștire un bîtlan, pășind încet, / zice:* **„Nu-i pieirea lumei ... vînătorul e poet!"** *(Balta); Cînd o pasăre măiastră, peste lan trecînd ușor, / Zice:* **„Dulce-a mai fi pînea de la snopurile lor!"** *(Secerișul).* Efectul este de evitare a unilateralității și de înviorare a descripției, cu atît mai mult cu cît o asemenea replică introduce *o notă de umor*. Alteori, comentariul, cu aceeași *notă de umor*, aparține chiar autorului (planul vorbirii rămîne

același) : *Lunca-ntreagă stă pătrunsă de-al ei cîntic fără nume* . . . / **Macul singur, roş la faţă, doarme dus pe ceea lume !** (Concertul în luncă).

O altă modalitate de evitare a monotoniei, a caracterului static al descripției este introducerea unor comentarii exclamative (vezi *Serile la Mircești*, 346 ; *Miezul iernei*, 353) sau interogative (vezi *Sania*, 352) ale autorului sau „discursul" unui obiect personificat (vezi *Bradul*).

Considerăm, și în urma acestor observații, că nu mai putem caracteriza stilul în ansamblul *Pastelurilor* ca fiind exclusiv unul pictural, static.

4.4. Reținem, în concluzie, cîteva dintre trăsăturile specifice ale poeziei naturii la Alecsandri.

Pastelurile marchează faza de maturitate artistică a expresiei în creația lirică a lui Alecsandri. Imaginile, construcțiile sînt în general epurate de retorism. Sobrietatea și simplitatea expresiei poetice se explică indirect și prin asimilarea modelelor folclorice (în special *basmul* și *legenda*). Unele modele străine (mai ales romanticii Lamartine și V. Hugo) sînt asimilate prin viziunea unei individualități artistice.

Pastelurile au o substanță de factură romantică (adîncirea particularului prin descrierea peisajului național sau prin introducerea notei exotice). Romantismul se manifestă într-o anumită formulă a lui : particularizarea peisajului prin elemente specifice de detaliu nu estompează latura lui de generalitate, vizibilă mai ales în unificarea elementelor de armonie în univers. Această structură care asociază, într-o viziune și formulă stilistică proprie, două aspecte cultivate de romantici, se manifestă în cea mai mare parte a poeziei naturii la Alecsandri. Reflexul în planul expresiei : lărgirea sferei vocabularului poetic și îngustarea sferei stereotipiilor lexicale (de ex. epitetul *dulce* are o frecvență cu mult scăzută în raport cu cea din ciclurile anterioare). Figuri semantice (de ex. folosirea metaforică a epitetului coloristic, comparația abstractă pentru fenomene ale naturii), figuri de construcție (de ex. chiasmul folosit ca refren) sau de sunete (de ex. aliterații sugestive) cîștigă în expresivitate și constituie derogări de la norma convențională a limbajului figurat cultivat în poezia epocii.

Alecsandri impune în poezia descriptivă un anumit stil senzorial, uneori cu o ușoară notă meditativă, alteori cu o notă de umor.

Perceperea directă a peisajului își găsește reflexul în imagini vizuale (*plastice* — prin notarea culorii și a strălucirii obiectelor — și *cinetice*), auditive, olfactive și tactile, de obicei toate concurînd, în măsură diferită, la realizarea tabloului sensibil.

Culorile preferate de poet sînt *albul, negrul, albastrul, verdele, galbeunl*, cu nuanța lor fundamentală, asociată unui efect de luminozitate și strălucire, sau cu o nuanță umbrită, estompată (*albicios, albie, rozie, albăstrie*).

Albul nu este numai culoarea iernii — cum s-a considerat de obicei — ci și culoarea frumuseții și a purității, a strălucirii și purității de vis (*dalba luncii feerie*) sau culoarea tăcerii feerice. În opoziție cu *negru*,

albul este culoarea frumuseții și a purității morale : *Iată pajuri năzdrăvane care vin din* **neagra** *lume, / Aducînd pe lumea* **albă** *Feți-Frumoși cu falnic nume ;* (355).

Forța sugestivă a culorii *alb,* adică asocierea sensului ei denotativ cu sensuri conotative, provine din reliefarea ei prin diverse procedee în contextul poetic : *repetiția,* prin care se realizează extinderea culorii la toate obiectele de decor (vezi poezia *Iarna); simetria* prin rimă (*albi/dalbi* — vezi poezia *Iarna*) ; *paronomasa,* prin cuprinderea termenului coloristic în celălalt termen al rimei *(salbe / albe* — vezi poezia *Sania); asocierea cu termeni care sugerează nu numai strălucirea, dar și puritatea, misterul (Alba lună sus lucește / Ca icoană de argint)* sau *asocierea prin contrast (neagra* lume / lumea *albă)* etc.

Așadar, repetiția, simetria, rima, asocierea de cuvinte devin uneori la Alecsandri elemente de sugestie. Albul nu este numai culoarea iernii, iar albul iernii lui Alecsandri nu farmecă numai privirea.

5. Stilul în poezia epică. Evoluția epică a lui Alecsandri poate fi cuprinsă în două perioade distincte. Prima este reprezentată prin *baladele* și *poemele* apărute în colecția *Doinelor* și *Mărgăritărelelor* (1842—1862), a doua prin cele publicate în *Legende* (1876) și *Legende nouă* (1880) sau *Ostașii noștri* (1877—1878).

5.1. Perioada de pregătire epică se caracterizează prin inspirația populară. Motivele sînt luate fie din cîntecele, baladele, basmele ori zicătorile populare, fie din credințele, superstițiile, datinile populare. Din prima categorie fac parte mai ales baladele cu caracter haiducesc și basmele versificate. În unele balade Alecsandri păstrează, atît ca spirit, cît și ca expresie, caracterul poeziei populare. În altele, nota romantică este vizibilă în tratarea unor teme *(Groza,* ca și temele de basm din *Mărioara Florioara* și *Înșiră-te-mărgărite).* Din a doua categorie de poezii epice cu caracter popular fac parte poezii care ilustrează credința în zburător *(Crai-nou),* în puterea descîntecului, prin care ursita se arată în oglinda fîntînii *(Ursiții),* în ceasul rău *(Ceasul rău),* în duhul necurat, care se aruncă cu înverșunare asupra unei mănăstiri blestemate *(Biserica risipită)* etc. Ca și în unele balade din primul ciclu, motivul popular se amestecă și aici cu nota romantică (vezi, de ex., în poezia *Baba Cloanța,* tabloul goanei nebune a vrăjitoarei, care pornește cu Satana călare într-o vertiginoasă fugă ca să-și îndeplinească descîntecul). În tabloul citat din *Baba Cloanța* sau în tabloul din *Noaptea Sfîntului Andrii* [10], unde umbrele se ridică în miez de noapte din sicrie ca să întindă acea horă macabră din îngrozitoarea noapte a sfîntului Andrii, elementul sinistru ori macabru din izvoare populare se conjugă cu fantasticul și lugubrul romantic. Citām unele versuri din ultima poezie : *Luna saltă-ngălbenită, / Pintre nouri rătăcită — / Ca o luntre părăsită / Pe un ocean turbat.* Aici, comparația nu este în stilul izvoarelor populare. *Bufnele posomorîte, / În a lor cuiburi trezite, / Țipă cu glas amorțit ; / Lupii urlă împreună / Cu ochii țintiți la lună.* Aici tonul este și al descîntecelor populare. *Sus pe* **turnul** *fără* **cruce,** */* **Duhul rău** *sbie***rînd** *se duce / Și tot* **turnul** *s-a clintit ! / Miezul nopții-n a***er trece** */ Și,*

[10] Cu unele reminiscențe stilistice în poezia *Melancolie* a lui Eminescu.

lovind arama rece, / *Oare negre douăsprezece,* / *Bate-n clopotul dogit.* / / *Strigoimea se-ndesește,* / *Horă mare învîrtește,* / *Lîngă turnul creștinesc; Iar pe lingă alba lună,* / *Nouri vineți se adună,* / *Se-mpletesc într-o cunună* / *Și-mprejuru-i se-nvîrtesc.* Se observă unele efecte de sonoritate sugestivă (ocurența consoanei *r* precedată sau urmată de aceeași vocală).

Pe lîngă poezii epice cu caracter *social* în baladele hiducești, *legendar* în basmele versificate și *fantastic* în cele magice, Alecsandri scrie, în această perioadă, și poezii de inspirație *tradițional-istorică,* inspirație care domină mai tîrziu epoca de maturitate epică a lui Alecsandri. Faptul istoric este învăluit în mirajul legendei *(Altarul Monastirei Putna, Visul lui Petru Rareș* etc.), tradiția împletită cu motive de basm *(Dragoș).* Ca și la Bolintineanu, datele tradiției nu sînt respectate sau atunci cînd sînt respectate, amplificarea inutilă a subiectului face ca povestirea să piardă din sobrietatea, conciziunea expunerii lui Neculce [11].

Cea mai însemnată poezie epică din această perioadă rămîne *Sentinela română,* care, ca și *Cintarea României* a lui Al. Russo, are un caracter simbolic. Și pe plan stilistic, prin tonul însuflețit al povestirii, prin folosirea alegoriei (comp. și poema alegorică *Balcanul și Carpatul), Sentinela română* face tranziția de la prima perioadă la a doua perioadă a dezvoltării poeziei epice a lui Alecsandri.

5.2. Perioada de maturitate epică. Dacă în perioada precedentă izvoarele de inspirație fuseseră mai ales de sursă populară, în *Legende,* precumpănește inspirația eroică; eroismul național rămîne singurul izvor de inspirație în *Ostașii noștri.* Înnoirea tematică determină modificări ale expresiei poetice. Sentimentalismul romantic al unor poezii, fantasticul altora în *Doine* și *Mărgăritărele* dispar sau trec pe plan secundar în *Legende* sau în *Ostașii noștri.* Tonul *retoric, declamator* din *Legende* reclamă procedee specifice, unele *(enumerarea, discursul* inserat în povestire) sub influența lui V. Hugo *(La Legende des siècles),* de la care Alecsandri împrumută uneori, transfigurîndu-le însă și aplicîndu-le la subiecte inspirate din faptele de vitejie ale trecutului românesc, situații, caractere ale eroilor etc. *În Ostașii noștri* reținem oralitatea de factură populară a stilului. În *Peneș Curcanul,* de ex., starea sufletească a Curcanilor este reliefată prin povestirea directă a lui Peneș, povestire neîntreruptă de digresiuni și dezbrăcată de podoabe de stil.

În *Legende,* paralel cu poeziile de inspirație istorică *(Dan Căpitan de plai, Dumbrava Roșie),* sînt poeziile cu teme luate din lumea basmelor și din credințele poporului nostru (de ex. *Legenda Ciocîrliei)* sau cu teme imaginate de poet (de ex. *Legenda Crinului).* Unele legende din ultimele două categorii ilustrează în mod deosebit maturitatea artistică a poetului în integrarea elementelor de sursă populară.

În legenda *Prier și fata Iernei,* nunta Cerului și a Iernei este descrisă în spirit popular, evocînd înmormîntarea ciobănașului din Miorița. *„L-a lor nuntă-ngrozitoare“* ia parte întreaga natură: *„Mirii sarbezi în cojoace“* se prind în horă cu *„viscoloasele* furtuni“. Lăutarii sînt *„Asprul Crivăț*

---

11 *Altarul Monastirei Putna, Visul lui Petru Rareș* sînt inspirate din tradițiile culese de cronicarul Ion Neculce în *O samă de cuvinte.*

de urgie, / Corbii trist croncănitori". Ceilalți nuntași : „*lupi lacomi*", *urși* groși". Au asistat „*Moartea* rece" și „*mîndrul soare*" care „*Sus pe cer au înghețat*". Fata Iernei are o frumusețe glacială, pe care poetul o schițează și prin motive de ordin popular : *Iarna are-o fată albă* / **Ca ștergarul alb de in,** *Fata are-n sîn o* **salbă** *De frumoase flori de crin / Și zăpadă pe-a ei față / Și păr luciu de argint ; / Pe subt gene ochi de gheață, Pe subt buze* **mărgărint.** Poezia se sfîrșește în manieră clasicizantă, prin prefacerea fetei într-un nor. Totuși, în general, poezia păstrează tonul povestirii populare. Caracterul popular al povestirii este amplificat și prin ritmul trohaic al octosilabului, variat cu versul de șapte silabe, caracteristic mai ales doinelor.

În pastelul *Toamna țesătoare,* ritmul vioi, alternarea de rime diferite ca număr de silabe, naturalețea expresiei cu numeroși termeni din mediul rural, din care nu lipsesc însă asociații inedite, unele cu efecte de eufonie, constituie mijloacele care contribuie la sugerarea unei atmosfere de vrajă, a unei înalte desfătări : *Toamna, mîndră țesătoare, Pune furca-n brîul ei, / Ca să toarcă și să țese / Pînza lată-n ițe dese, — De-nvălit umerii săi. Și torcînd de-a-lungul trece, / Peste brazda murgă, rece, / Unde ies paianjini mii ; / Iar fuioru-i de mătasă / Pe pămînt în urmă lasă Mreji de raze argintii. / Cîte lanuri, văi întinse, / Toate-acuma sînt cuprinse / De lungi fire ce lucesc. / Unele s-adună-n caer, / Altele, pierdute-n aer, Tainic, lin călătoresc.* În continuare, Toamna apare în vestmîntul neîntrecutei ei hărnicii : *Iat-o în cămașa albă, / Cu lefți mari lucind în salbă, / Mari cît ochii săi căprii. / Trista iarnă-o pizmuiește / Și prin neguri o pîndește, Descîntînd vrăjitorii.*

BIBLIOGRAFIE

La studiile citate, adăugăm : N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri. Studiu critic*. București, 1894 ; Ch. Drouhet, *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924 ; D. Caracostea, *La poésie d'Alecsandri*, în *Langue et littérature. Bulletin de la Section littéraire*. Ac. Roum. București, 1941 ; T. Ilasenko, *Limba și stilul poeziei lui V. Alecsandri*, Chișinău, Ed. Știința, 1961 ; D. Caracostea, *Semnificația lui V. Alecsandri*, București, 1941 ; Paul Cornea, *Pastelurile* sau *Despre poezia naturii și natura poeziei lui V. Alecsandri*, în *Studii de literatură română*, ESPLA, 1962 ; Ștefan Munteanu, *Limba literară în opera poetică a lui Vasile Alecsandri* (II), în „Orizont", anul XVI (139), nr. 11, 1965 ; Felicia Șerban, *Aspectul structural și gramatical al metaforei în poezia lui V. Alecsandri*, în CL XI (1966), nr. 2 ; Boris Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui V. Alecsandri*, în SILRL sec. XIX, vol. II ; N. Saramandu, *Considérations sur la structure du vocabulaire de la poésie descriptive*, CLTA, IV. 1967, Bucarest, p. 219—227 ; Elena Pușcălău-Iorga, *Structura statistico-informațională a poeziei lui V. Alecsandri*, SCL, XXI, 6, 1970, p. 673—679 ; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 205—230.

B. LIMBA ŞI STILUL PROZEI

1. NORMELE LIMBII LITERARE ÎN PROZA SCRIITORILOR PAŞOPTIŞTI ŞI POSTPAŞOPTIŞTI. MOLDOVENI : **C. Negruzzi** (1808—1868), **M. Kogălniceanu** (1817—1891), **Al. Russo** (1819—1859), **V. Alecsandri** (1818—1890). MUNTENI : **D. Bolintineanu** (1819—1873), **Gr. Alecsandrescu** (1810—1885), **N. Bălcescu** (1819—1852), **I. Ghica** (1816—1897), **N. Filimon** (1819—1865), **Al. Odobescu** (1834—1895).

1. Norma literară ca entitate funcţională a limbii şi problema cercetării constituirii ei. **2.** Normarea limbii, proces înţeles sub dublu aspect : *unificare* şi *modernizare*. **3.** Tendinţa de impunere a normei supradialectale unice. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul.* **4.** Concluzii. Impunerea unei norme moderne supradialectale unice în stilurile funcţionale ale limbii literare din perioada 1830/1840 — 1870/1880. Reflexul diferitelor direcţii puriste în procesul de modernizare a limbii literare din aceeaşi perioadă.

1. Dezvoltarea culturii moderne reclamă lărgirea sferei de întrebuinţare a limbii literare în proporţii necunoscute în trecut şi implică, în consecinţă, nevoia unui instrument de comunicare cu trăsături noi. Norma literară modernă nu se identifică cu norma unui singur stil al limbii literare, deşi ea nu se constituie în afara niciunuia dintre aceste stiluri. Norma literară se manifestă în toate stilurile limbii literare, deşi fiecare stil prezintă trăsăturile lui specifice care-l individualizează în sistemul de variante ale limbii literare. Aproximarea normei literare pe baza unei singure categorii de texte (de ex. *beletristice*) ar însemna identi-

ficarea normei limbii literare cu norma unei variante a ei. Norma literară, ca entitate funcţională, presupune înţelegerea existenţei ei ca entitate care se manifestă simultan sub două laturi corelative : *concretă* (implică un proces de *actualizare*) şi *abstractă* (implică un proces de *generalizare*). Avînd în vedere aspectele funcţionale ale normei, precizate succint aici, trăsăturile ei interne (fonetice), gramaticale, lexicale), trebuie precizate numai în ansamblul stilurilor funcţionale ale limbii literare. Pentru stilul beletristic am separat în cercetare poezia şi proza.

Procesul de consolidare a normelor literare priveşte toate variantele de manifestare a limbii ca instrument de cultură. Nici un stil al limbii literare nu a rămas în afara procesului de unificare și modernizare a normelor ei. Contribuţia scriitorilor la acest proces este covîrşitor, întrucît în literatura beletristică modernizarea şi unificarea limbii ca mijloc de comunicare se subordonează nu numai unui scop cultural şi social, ci şi unui scop estetic. Alegerea faptelor de limbă şi în funcţie de un factor estetic specific ne-a determinat să separăm, în cercetarea normei literare, poezia de proză.

Vom urmări în cele ce urmează modernizarea și unificarea normelor literare în proza scriitorilor paşoptişti şi postpaşoptişti. Deşi îşi publică *Scrisorile* către V. Alecsandri după 1879, considerăm aici și pe I. Ghica. Norma literară în *Scrisorile* sale reflectă sub multe aspecte un stadiu diferit de evoluție. Referinţa la aceste scrieri este utilă tocmai din acest motiv.

2. Problemele de normare a limbii literare în secolul al XIX-lea se reduc în esenţă la două : *unificarea* și *modernizarea pronunţării,* a formelor şi construcţiilor, a lexicului, precum și a scrierii cu alfabet latin.

Unificarea şi modernizarea, aspecte ale normării limbii literare pe care le-am ilustrat în stilurile non-artistice ale limbii literare, se manifestă (conştient) și în stilul artistic. Am înfăţişat concretizarea normei literare moderne în poezie. Am constatat aceleași tendinţe : renunţarea la forme, construcţii şi cuvinte învechite, proces care nu presupune înlăturarea posibilităţii de creare a unei norme literare şi pe baza reînvierii unor arhaisme ; impunerea unei norme supradialectale, procesul fiind însă de aproximare a unei norme unice, întrucît limba literară mai păstrează oscilaţii regionale, în special de ordin fonetic ; folosirea neologismelor latino-romanice (împrumuturi propriu-zise, calcuri) ; influenţa franceză în sintaxă.

Vom întregi tabloul ilustrativ al procesului de normare a limbii literare sub aspectul unificării şi modernizării ei în secolul al XIX-lea și prin analiza prozei. Perspectiva analizei rămîne aceeași, în sensul că interesîndu-ne tendinţa de impunere a unei norme supradialectale, prin înlăturarea regionalismului (de oricare provenienţă ar fi el), efectuăm o

descriere a normelor literare moderne cu variante regionale, realizate însă în proza scriitorilor munteni și a celor moldoveni. [1] Această analiză [2] care are în vedere, de asemenea, toate compartimentele limbii, va pune mai mult în lumină, pe baza confruntării ei cu analizele precedente, aplicate pe alte categorii de texte, caracteristicile generale ale normei limbii literare, indiferent de natura textelor în care ea se manifestă.

3. Tendința de impunere a normei supradialectale unice se manifestă în toate compartimentele limbii și o vom urmări în consecință în fonetică, în morfologie și în sintaxă, în lexic. Modernizarea normei literare nu înseamnă numai renunțare la forme învechite în uzul literar, ci și receptare a elementelor noi, a împrumuturilor, în lexic și sintaxă. Modernizarea înseamnă și unificare a normelor și invers. Unificarea (în sens restrîns renunțarea la regionalisme) și modernizarea normelor limbii literare nu sînt procese izolate, independente unul de altul, ci sînt procese care se întrepătrund și se manifestă concomitent în evoluția limbii literare. Vom ține seamă în continuare de acest aspect și în analiza care urmează.

3.1. Fonetica. Impunerea normei supradialectale prin renunțare la regionalisme, modernizarea normei prin renunțare la arhaisme sînt fenomene care se manifestă în deosebi la nivelul fonetic, întrucît pronunțarea literară păstrează numeroase particularități regionale, alături de unele trăsături arhaice păstrate în texte indiferent de regiunea din care

[1] Am utilizat următoarele texte, pentru care indicăm siglele respective : *Scrierile lui Costache Negruzzi*, București, 1872—1873, vol. I—III. Vol. I. *Păcatele tinerețelor* = *N*; Constantin Negruzzi, *Opere alese*, vol. I—II, București, 1955. Vol. I. *Proză* = *NO*; C. Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, „Biblioteca pentru toți“, ESPLA, București, 1959. Ediție îngrijită de Liviu Leonte, cu o prefață de N. I. Popa, = *NP*; M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, vol. I—II, „Biblioteca pentru toți“, ESPLA, București, 1955. Ediție îngrijită și prefață de Dan Simonescu. Vol. I = *Kog.*; Al. Russo, *Scrieri alese*, ESPLA, București, 1959. Ediție îngrijită, introducere și note de Geo Șerban. = *Rus.*; V. Alecsandri, *Proză*, Editura pentru literatură, București, 1966. Ediție îngrijită și studiu introductiv de G. C. Nicolescu. = *Al.*; D. Bolintineanu, *Opere alese*, II, București, 1961 = *Bol.*; Gr. Alexandrescu, *Poezii, Memorial de călătorie*. Ediție îngrijită de I. Fischer, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toți“, București, 1961. = *Alex.*; Bălcescu, *Opere alese*, ediție îngrijită de Andrei Rusu, București, ESPLA. 1960. Vol. II. *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. = *Băl.*; Ion Ghica, *Opere*, ESPLA, București, 1956. Ediție îngrijită, glosar, bibliografie și introducere de Ion Roman. = *Ghica*; N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, Ed. Minerva, București, 1972. = *Filimon*; Alexandru Odobescu, *Opere* I. Scrieri din anii 1848—1880. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note de acad. T. Vianu și V. Cîndea. Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1965. = *Odob.*, I; Alexandru Odobescu, *Opere* II. Scrieri din anii 1861—1870. Antume. Postume. Anexe. Variante. Note. Text critic și variante de Maria Anineanu. Note de Virgil Cîndea. Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1967. = *Odob.* II; A. I. Odobescu, *Opere*, ESPLA, 1955. Ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu. = *Odob.*

[2] Analiza normei literare în proza beletristică se apropie, ca mod de prezentare, mai mult de analiza normei literare în stilul publicistic (vezi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, București, 1974), întrucît pentru descrierea normei literare a poeziei am ținut în mai mare măsură seamă de limba unui scriitor.

provin. În cadrul fonetismelor regionale, unele sînt forme vechi și învechite, conservate numai în unele graiuri, altele sînt inovații locale, cele mai multe cu tradiție în textele scrise din perioada anterioară secolului al XIX-lea. Indiferent de explicația lor în diacronie, uzul literar le reflectă ca particularități ale limbii vorbite într-o anume regiune și le vom prezenta ca atare.

3.1.1. F o n e t i s m e r e g i o n a l e m u n t e n e ș t i. Limităm exemplele în general la acele particularități frecvente în uzul literar.

V o c a l i s m. Fonetismul *dupe* (*Bol.*, 123, 124, 125, 128 ; *Băl.*, 8, 14, 45, 179 ; *Filimon,* 9, 37, 84, 114 ; *Odob.* I, 41, 43, 52, 67, 101 ; *Odob.* II, 9, 12, 21, 24) apare alături de fonetismul *după (Bol.*, 15, 39, 128, 139 ; *Băl.*, 10, 23, 28, 179, 291 ; *Filimon,* 9, 96, 261 ; *Odob.* II, 20, 23). I. Ghica folosește fonetismul *după* (119, 121, 122, 124, 126, 127) ; *dupre* „de pe" (*Băl.*, 98).

Fonetismul *dupe (dupre)* este folosit și de unii scriitori moldoveni. L-am întîlnit mai înainte la G. Asachi, iar, dintre scriitorii pașoptiști, la M. Kogălniceanu *(dupe* mama fetei, p. 56) și C. Negruzzi. La acesta din urmă, forma *dupre* apare într-un context care indică apropierea prepoziției *după* de prepoziția *pre :* „nu mai merg decît *dupre* jurnalul *de pre* urmă" *(Fiziologia provințialului).*

Fonetismul *daca (Bol.*, 124 ; *Băl.*, 7, 12, 51, 299 ; *Filimon,* 9, 21, 53, 90, 113 ; *Odob.*, 209, 214, 301) apare alături de fonetismul *dacă (Bol.*, 14; *Filimon,* 37, 67, 213 ; *Odob.*, 209). I. Ghica folosește fonetismul *dacă* (120, 158).

Fonetismul *pîn* „prin" (Filimon, 171, 183, 191) ; *pintre (Bol.*, 15) ; *dîntîi (Filimon,* 7). Comp. *dintîi (Rus,* 10).

După consoanele *p, d*, printr-un fenomen de coarticulare, *e* neacc, este elidat înaintea vocalei *a : d-abia (Băl.*, 83), *d-a se vedea (Băl.*, 52), *d-acolo (Filimon,* 89), *d-a lua în rîs, (Odob.*, 205), *d-a se reprezenta (Odob.*, 206), dar și *de a pune (Odob.*, 206, de exemplu). Formele de limbă vorbită, specifice graiurilor muntenești, apar și la I. Ghica : *d-a invidia* (117), *d-atunci, d-abia, d-alături* (121) ; *p-aci (Băl.*, 290), *p-acei (Filimon,* 97), *p-ale cămării* (87), *p-atunci (Ghica,* 118, 124, 125). În textele scriitorilor moldoveni nu apar asemenea forme. Comp. *de atuncea (Rus.*, 114), *de a vorbi (Rus.*, 115). Tot pronunțarea dură a consoanei *d* explică la scriitorii munteni forma *dasupra* (*Filimon*, 226). Scriitorii moldoveni folosesc numai forma *deasupra (Al.*, 137, 144).

Datorită caracterului lor muiat, consoanele *s* și *j* sînt urmate de vocala — *e* (în loc de — *ă*) în cuvinte ca : o *grije* (*Bol.*, 407), *cămașe* (*Bol.*, 407), *cenușe (Filimon,* 128). La scriitorii moldoveni : *cămeșă (Kog.*, 127 ; *Al.*, 141), *ușă (Al.*, 147, 150), *înădușă (Rus.*, 119), dar și *cenușe (Kog.*, 138).

Cîteva fonetisme muntenești izolate : *fermecul* (*Bol.*, 7, 22), comp. *farmec (Kog.*, 105) ; *cletină (Filimon,* 172), *ușure* tribut *(Băl.*, 10) ; *ardică (Ghica,* 124).

C o n s o n a t i s m. În secolul al XIX-lea, forme verbale iotacizate apar în uzul literar atît în Muntenia, cît și în Moldova sau în Transilvania. Formele iotacizate cu *z* și *ț* sînt mai frecvente la scriitorii munteni decît la cei moldoveni.

Bolintineanu : *puindu*-mi (98), *să rămîi* (9) *să pui* (47) ; *auz* (35), *să închiză* (34), *să văz* (128, 129), *să prinză* (460) ; *nu poci* a-i da (129). **Bălcescu** : *să cază* (8), *să-l piarză* (20). **Filimon** : *țiind* (116) ; *să rîză* (58), *crez* (58) ; *să scoață* (56), *poci* (51), *cei* (118). **Odobescu :** *să coprinză* (245), *să vază* (266), *să se pătrunză* (300), *să nu piarză* (300), *să revază* (314). **Ghica** : *viind la domnie* (119), *să-i ție* (124), *să rămîie* (125), *o să vie* (126), *să spuie* (126) ; *să prinză* (124), *să coprinză* (127), *să vază* (180). Formele iotacizate apar paralel cu forme neiotacizate (analogice) : *să nu piardă* (*Odobescu*, 303), *văd* eu (*Ghica*, 217), *să-l vadă* (*Ghica*, 219).

Comp. la V. Alecsandri [*Porojan*, 1880] : **să vînză** (446), să *cadă* (446), **să rămîie** (449).

Forma etimologică, fără propagarea lui *n* în *genuchi (Filimon*, 16, 17, 111), *îngenucheau (Filimon*, 237) dar și *să îngenunchem (Filimon*, 229). Comp. *genunchile (Kog.* 114).

Forme cu disimilare consonantică : *tutulor* (*Băl*., 20, 34, 270 ; *Obod*. II, 45 ; *Filimon*, 7, 30, 138). I. Ghica folosește forma *tuturor* (154, 156, 158, 165).

Scriitorii moldoveni folosesc forma *tuturor* (de ex. *Kog*., 37, 58 ; *Al.*, 100 ; *Rus*., 120). Forma *tutulor* apare însă în scrierile lui M. Kogălniceanu (92 ; 180).

Forme cu disimilarea lui *n : amerințările (Băl*., 25), *amerința (Filimon*, 111, 230), *amerințătoare (Filimon*, 107, 153), dar și *amenințau (Odob*. II, 25), *amenința (Filimon*, 239), *amenințătoare (Filimon*, 215). La scriitorii moldoveni : *amenințare (Kog*., 147) ; *amenințător (Rus*., 122) dar, rar, și *amenință (Kog*., 136) ; *amărunte* (Filimon, 26, 196), dar și *amănunte (Filimon*, 214, 230). Comp. cu de-*amăruntul (Al*., 43).

Reducerea la inițială a grupului consonantic *sf* în *fîrșisem*, *fîrșind (Filimon*, 227). Comp. *sfîrșiră (Al*., 146).

3.1.2 Fonetisme regionale moldovenești. Cele mai multe apar paralel cu fonetismele care se vor generaliza în limba literară.

Vocalism. Tendința de unificare este dovedită prin alternanța variantelor fonetice, adeseori pentru același cuvînt.

ă protonic medial trecut la *a* : *barbați* (NP, 146), *calare* (NP, 6), *sarac* (NP, 167), *am scapat* (NP, 146) ; *camară (Kog*., 60), *gramadă (Kog*., 41), departate *(Rus*., 111), *tatarilor (Rus*., 124), *naframei (Al*. 144). Sînt frecvente însă formele cu *ă : bărbat* (N, 71 ; *Rus*., 124), lăsa (NP, 13) ; *împărat (Kog*., 31), *călare (Kog*., 32), *săracul (Kog*., 32), *cărare (Kog*., 33), *măgar (Kog*., 33) ; *am scăpat (Al*., 134), *măcar (Al*., 133 ; *Kog*., 54), *năframă (Kog*., 56), *vădane (Al*., 134).

e neacc. trecut la *i : judicată* (NP, 119, 218), *ochilari* (NP, 62), *videai* (NP, 155) ; *asemine (Kog*., 54 ; *Rus*., 128), *capitele (Kog*., 40) ; *adivărată (Rus*., 128), *prifac (Rus*., 128 ; NP, 66), *dizbracate (Rus*., 128), *disfac (Rus*., 128) ; *cînticul (Rus*., 112 ; *Al*., 159) ; *oi videa (Al*., 144), *a discînta (Al*., 144), dar și *ar vedea* (NP, 240), *ochelarii* (NP, 5 ; *Kog*., 49), *prefac (Al*., 205).

a neacc. trecut la *ă : în zădar (Kog*., 124 ; *Al*., 147), *zădarnice (Al*., 145),*nimică*, *nimica (Rus*., 111).

o neacc. trecut la *u*: *arburii* (NP, 172), *gugoașe* (NP, 198), *cucoane* (*Rus.*, 123 — formă impusă în limba literară) ; *cucoș* (*Al.*, 178).

e trecut la *ă*, *i* trecut la *î* și *e̯a* la *a* după *ș*, *j*, *s*, *z*, *ț*, *r* (mai ales inițial) : *m-ai înșălat* (NP, 17, 83), *șăzînd* (NP, 107), *șiret* (*Kog.*, 31), *iașan* (*Kog.*, 127), *înșăla* (*Al.*, 147), *înșălate* (*Rus.*, 129) ; *înstînjăniți* (*Rus.*, 139), *jîlț* (NP, 24), *slujască* (*Kog.*, 121) ; *săcerișul* (NP, 158), *deosăbite* (NP, 231), *rămăsesă* (NP, 18), *răspunsă* (*Kog.*, 142), *trăsăi* (*Kog.*, 48), *sămn* (*Kog.*, 34, 44), *sărbări* (*Kog.*, 42), *săcere* (*Kog.*, 35), *samănă* (*Kog.*, 89), *sara* (*Kog.*, 38), *sîngură* (*Kog.*, 35), *mirosîtoare* (*Rus.*, 112), *părăsîți* (*Rus.*, 113), subst. pl. *sări* (*Rus.*, 114), *însămneze* (*Al.*, 123), *sîmțiri* (*Al.*, 163), *sară* (*Al.*, 147) ; *răzămată* (PN, 15), *triizăci* (*Kog.*, 34) ; *ințălegi* (NP, 167), *țîind-o* (*Kog.*, 33), *iuțala* (*Kog.*, 38) ; *neînțăleasă* (*Rus.*, 119), *ințălepte* (*Al.*, 100), *țîne* (*Al.*, 101), *frățască* (*Al.*, 156) ; *rălele* (*Rus.*, 119).

Paralel cu aceste forme apar și acelea care s-au impus ulterior ca normă literară unică ; *șerpuia* (*Al.*, 152), *înădușit* (*Al.*, 145), *șirul* (*Al.*, 126) ; *seară* (*Rus.*, 116 ; *Kog.*, 89), *semn* (*Kog.*, 56), *rea* (*Al.*, 153), *rele* (NP, 254), *iuțeală* (*Rus*, 120) etc.

Păstrarea unor forme etimologice (cu *a*, *ă* după *s*, *j*, *l*, *r*, *p*, *v*, de ex.) este determinată în unele cazuri de un fenomen fonetic (caracterul dur al acestor consoane) caracteristic existent. De exemplu forma *samă* (< mag. *szám*) este menținută de regulă cu această pronunțare în graiurile care cunosc pronunțarea *sară*. Comp. la scriitorii moldoveni din perioada pașoptistă : *samă* (*Kog.*, 142 ; *Al.*, 186), dar și *seamă* (*Rus.*, 120).

Trecerea seriei vocalice anterioare în serie vocalică medială are loc și după consoanele labiale *p*, *b*, *m* sau după *v* : *spăriată* (NP, 20), *spăriete* (*Rus.*, 118), *galbănă* (NP, 113), rumănă (*Kog.*, 44), *moldovan* (*Kog.*, 92), *moldovană* (*Rus.*, 131).

Trecerea lui *e* la *ă* și chiar a lui *i* la *î* după labiale este cunoscută în multe regiuni și are, deci, mai mult caracter popular decît regional. Fenomenul poate explica și păstrarea unor forme etimologice ca : *păreche* (Al. în *Porojan*, 445 ; *Kog.*, 156 ; *Filimon*,, 28, 60, 132), *păreți* (*Filimon*, 124) și *pereți* (*Filimon*, 18) ; *înväli* (*Filimon*, 72, 236), *învălește* (*Kog.*, 46), *dezvălește* (*Kog.*, 55).

Formele etimologice cu *î* (munt. *ii*) în : *pîne* (NP, 3, 251, *Rus.*, 119), *mîni* (*Rus.*, 116 ; *Al.*, 146), *mîne* (NP, 4), *cînele* (NP, 54 ; *Al.*, 178), *cîne* *Kog.*, 41).

Diftongul *eá* (final accentuat) trece la *è* (deschis) : *a vide* (NP, 224), *a putè* (*Rus.*, 115), *a bè* (*Rus.*, 114) ; *asămine* (*Kog.*, 151), dar și *asămănea* (NP, 50), *mă bătea* (*Kog.*, 39).

Diftongul *i̯a* (accentuat) trece la *i̯e* : *băiet* (NP, 4, 5), *tăiete* (NP, 98), *înjunghiet* (NP, 236), *urieș* (NP, 110), *Rus.*, 118 ; *Al.*, 195), *roșietică* (*Al.*, 197), *apropiet* (*Al.*, 159), dar și *băiat* (*Kog.*, 139), *uriaș* (NP, 5) etc.

După labiale, diftongul *i̯e* trece la *e* (depalatalizare) : *perderea* (NP, 3), *peptar* (NP, 147), *perîră* (NP, 121), *peire* (*Rus.*, 124), *perdut* (*Al.*, 151), *petrele* (*Al.*, 209), *mezul* (*Al.*, 160), *ferbe* (NP, 145), dar și *pieire* (*Rus.*, 122), *va pieri* (*Rus.*, 121), *pietre* (*Rus.*, 120). Fenomenul apare izolat și la unii scriitori munteni : *perdu* (*Băl.*, 58).

C o n s o n a n t i s m. Aspectele vechi și regionale sau inovațiile regionale sînt mai puțin numeroase.

Din prima categorie menționăm păstrarea fonetismului ğ în : *gios* (NP, 6), *agiutorul* (NP, 166), *a se giuca (Rus.*, 112), *gioc (Kog.*, 31), *giocurilor (Rus.*, 113), *agiunge (Rus.*, 113), *încungiurat (Kog.*, 131), Fonetismul modern cu *j* apare, de asemenea, la toți scriitorii moldoveni mai frecvent decît cel vechi și regional. De ex. *joacă (Kog.*, 40).

Din a doua categorie menționăm folosirea cu totul sporadică a unor forme cu labiale palatalizate sau, la Al. Russo, fricatizarea africatelor (ğ > *j*), de asemenea sporadică : *boghii* (*Al.*, 27), *chedica* (*Al.*, 18), *schini* (*Al.*, 177), *pribeji* (*Rus*).

3.1.3. F o n e t i s m e   a r h a i c e. Am prezentat unele fonetisme arhaice în cadrul fonetismelor regionale. Aici reținem unele cuvinte izolate cu fonetism arhaic, indiferent de caracterul lui regional sau general popular, reflectate și sub aspectul lor învechit în uzul literar : *către (Kog.*, 39 ; NP, 24, 116 ; *Rus.*, 139 ; *Bol.*, 21), dar și *către* (NP, 24, *Bol.*, 124, 131 ; *Băl.*, 6) ; *întru* (întru care mă aflu, *Bol.* 7 ; *Kog.*, 55), *pre* (NP, 7, 90 ; *Băl.*, 22 ; *Filimon*, 67, 107) ; *rătundă (Kog.*, 105) ; *rădica (Rus.*, 124 ; *Filimon*, 31, 110 ; *Odob.* I, 67), dar și *să ridice* (*Băl.*, 35), *ridică Kog.*, 61), cu varianta fonetică moldovenească *rîdicase (Al.*, 186) ; *împlea (Filimon*, 117), dar și *umplu (Filimon*, 172 ; *Al.*, 45), *îmblau* (NP, 13, 79), *îmblu (Kog.*, 55 ; *Filimon*, 5) ; *împrotivă* (NP, 212), *împrotivesc (Filimon*, 26) ; *îndărăpt* (NP, 91) ; *rumpe (Bol.*, 55) ; *a lăcui (Bol.*, 7), *lăcuitorii* (NP, 231), dar și *locuitori* (NP, 66) ; *copaciul* (NP, 83), crangă de *copaciu (Ghica*, 330), dar și *copac* (NP, 83) ; *minciunoasele* (NP, 46, 132, 168 ; *Al.*, 143) ; *pîrlazului (Rus.*, 114), *jac, jacurile (Rus.*, 132), *jăfui (Filimon*, 33, 96) ; *stahie (Rus.*, 114) ; *antereu (Filimon*, 109, 118), dar și variantele *anteriu (Filimon*, 11, 15, 26), *antiriu (Filimon*, 16) ; *răpede, răpezi (Odob.*, 250, 248) : *răpide (Filimon*, 93, 145 ; *Kog.*, 49 < lat. *rapidus*), *răpeziciune (Filimon*, 118, 233), dar și *repeziciune (Filimon*, 216) ; *trămite (Odob.*, 232 ; *Filimon*, 9, 33 : < lat. *tramittere)* : *răsipiți (Odob.*, 209), *răsipi (Filimon*, 97), *răsipă (Filimon*, 97), dar și *risipă (Filimon*, 87), *risipi (Filimon*, 216) ; *călămări (Filimon*, 11 ; < ngr), dar și *călimări (Filimon*, 15) etc.

3.1.4. C o n c l u z i i l e care pot fi reținute în legătură cu fonetismul limbii literare la scriitorii munteni și moldoveni analizați sînt următoarele:

Limba literară prezintă variante regionale, ulterior eliminate, atît la scriitorii munteni, cît și la cei moldoveni.

Tendința de impunere a unei norme moderne supradialectale se manifestă atît ca renunțare la particularități muntenești, cît și la particularități moldovenești, mai întîi prin apariția unor forme în raport de variație liberă.

Dintre scriitorii moldoveni, un fonetism mai unitar, în sensul impunerii unei norme literare moderne, prin renunțare la regionalism și arhaism, prezintă M. Kogălniceanu. Fonetismul regional și arhaic mai accentuat apare în scrierile lui Al. Russo.

Particularitățile regionale moldovenești persistă și în jurul anului 1880. Astfel, în *Porojan*, Alecsandri renunță la unele particularități moldovenești, scriind *ajunge* (447), *jocul* (445), *ne-am simțit* (445), *găsească* (446), dar păstrează pe altele : *pănă* (445) ; *păreche* (445) ; *zaplază* (446) ; *perdut* (445) ; *a putè* (445), *mînile* (446, 447), *pîni* (447) ; *cămeșa* (446) ; *cuptior* (449). Limba populară cu unele regionalisme a lui I. Creangă nu

trebuie să ne surprindă, dacă ţinem seamă de caracterul încă fluctuant, în acel moment, al limbii literare în ceea ce priveşte regionalismul de orice natură ar fi fost el. Ceea ce surprinde la Creangă este în primul rînd stilul lui artistic, realizat pe baza limbii populare.

Dintre scriitorii munteni, un fonetism mai unitar prezintă N. Bălcescu şi Al. Odobescu. Cele mai numeroase fluctuaţii regionale şi arhaice apar în scrisul lui N. Filimon, la care apar şi unele particularităţi moldoveneşti.

Unele particularităţi fonetice moldoveneşti din scrierile lui Bolintineanu se datoresc în primul rînd publicării romanului *Manoil* în revista lui Alecsandri „România literară". Particularităţi moldoveneşti apar şi în *Scrierile lui Ghica*, publicate în „Convorbiri literare". Probabil o intervenţie în textul autorului din partea lui Maiorescu şi a altor colaboratori ai revistei explică nu numai introducerea unor fonetisme moldoveneşti ca *pîne, apropiet* etc., dar şi generalizarea formelor *după, dacă*, întrucît formele munteneşti *dupe, dacă* (folosite şi de Caragiale) sînt întrebuinţate sporadic de munteni şi după 1875—1880.

3.2. Morfologia. Prezintă mai puţine particularităţi regionale. Se caracterizează mai ales prin forme vechi, păstrate în limba populară şi în limba literară în general din secolul al XIX-lea.

3.2.1. Forme regionale munteneşti. Apar mai ales în flexiunea verbală.

La prezentul verbelor de conjugarea a IV-a cu radicalul terminat în una din consoanele *ş, j, r* se mai foloseşte afixul — *aşte* (în loc de — *eşte); reuşăşte (Filimon*, 10), *uraşte (Filimon*, 109), *vestejaşte (Filimon*, 163), paralel cu numeroasele forme în — *eşte : găureşte (Filimon*, 45), *urmăreşte* (*Filimon*, 85).

Verbul *a da* şi *a sta* prezintă forme învechite la timpurile imperfect, perfect simplu şi m. m. ca perfect, pers. a II-a sg. şi pl. : [el] *da (Filimon*, 46, 134, *Kog.*, 42), el *dădea (Filimon*, 34, 124) ; *dete* (NP, 5, 96 ; *Bol.*, 128 ; *Băl.*, 22 ; *Odob.*, 226 ; *Filimon*, 16 ; *Ghica*, 120), variantă mai recentă a lui *dede* (*Filimon*, 195) ; comp. *dădu* (*Rus.*, 130), *deteră* (*Odob.*, 213 ; *Filimon*, 138), *dederă (Filimon*, 153), *dedese (Filimon*, 151, 198 ; *Ghica*, 121), *dedeseră (Băl.*, 66), *dase* (NP, 109 ; *Odob.*, 208) ; comp. mesager care-mi *deduse* biletul (*Kog.*, 112) ; *daseră (Băl.*, 74) ; *stete (Bol.*, 15 ; *Filimon*, 186, 229), *steteău (Filimon*, 225). Comp. ei *sta (Al.*, 134), el *stătu (Al.*, 139).

3.2.2. Forme regionale moldoveneşti. Întrebuinţarea articolului genitival invariabil *a :* ungher întunecat *a* sălii (Kog., 38) ; supărări *a* traiului (NP, 145) ; cuib *a* talharilor (NP, 117) ; presimţiri *a* unui trai viitor (NP, 26) ; nechezatul puternic *a* unui armasar roib *(Al.*, 245), dar şi : sămne *ale* împărăţiei *(Kog.*, 34), troscotul verde *al* ogrăzăi *(Rus.*, 113), cîntecele voioase *ale* păsărilor *(Al.*, 162) ; adj. demonstr. de gen — dat. fem. *acei : acei femei* (*Kog.*, 111).

Formarea superlativului cu adv. *tare :* „Era o mare adunare şi *tare frumos" (Kog.*, 52) ; „Toate aceste-s *tare frumoase ;* dar toate aceste pot fi şi *tare scumpe" (Kog.*, 128).

Forme pronominale moldoveneşti : *ista (Kog.*, 142).

Forme verbale de conjunctiv prezent ale verbelor *a lua, a da, a sta : să ieie* (*Rus.*, 114), *să deie* (*Kog.*, 52). Forme de viitor : nemuritorul său poem *a să slujască* (*Kog.*, 107).

3.2.3. F o r m e   a r h a i c e. O serie de particularități arhaice sînt comune pentru scriitorii munteni și moldoveni. Fluctuația normei privește mai ales flexiunea substantivului, a pronumelui și a verbului.

Substantivul. Numeroase substantive feminine cu desinența de sg. — *ă* continuă să primească la plural desinența — *e : lacrime (Bol.*, 7 ; *Filimon*, 49), *lampe* (*Filimon*, 175), *talpe* (*Kog.*, 120, NP, 21), *mînice* (NP, 96), *ranele* (NP, 103), *boale* (NP, 228), *școale* (NP, 193 ; *Rus.*, 120 ; *Ghica*, 120), *baracele* (*Rus.*, 90), *păpușe* (*Kog.*, 90), *grădinele* (*Filimon*, 112) etc. În contact cu articolul *(e+le)* desinența se modifică *(i+le)* adeseori : *dorințile (Filimon*, 38), *ulițile (Filimon*, 76).

La pluralul unor substantive neutre alternează formele *-uri / -e : suspinurile* (NP, 17) și *suspinele* (NP, 23), *necazurile* (N., III, 151) și *necazele* (N., I ; 192) ; *obiceiele* (NP, 195 ; *Filimon*, 32) și *obiceiurile* (NP, 286 ; *Filimon*, 215) *etc.*

Unele substantive nu realizează alternanță vocalică sau consonantică în radical : *sabii* (NP, 103, 235), *mesteacăni (Bol.*, 15), *vitezi* (NP, 279), *obrazi* (NP, 299 ; *Kog.*, 32) și *obrajilor* (*Al.*, 46).

La genitiv — dativul substantivelor feminine alternează formele *-ei / -ii : mesii* (NP, 101 ; *Bol.*, 125), *casii (Bol.*, 124), *credinții* (NP, 171), *arșiții* (NP, 96) față de *mesei, casei* etc., forme mai frecvente. La substantivele cu pluralul în *-i* sînt frecvente formele în *-ei : lumei* (NP, 22), *despărțirei* (NP, 55), *vederei (Filimon*, 29), *limbei (Odob.*, 45) etc.

La numele proprii semnalăm cîteva particularități referitoare la moțiune în cadrul numelor de persoană, precum și la articularea lor în flexiune.

De la numele proprii masculine de persoană se formează forme feminine cînd numele respective se atribuie unei persoane de sex femeiesc : *Moruzoaiei (Ghica*, 139, 140). Marița *Furtunoaia (Ghica*, 333), Catinca *Slătineanca (Ghica*, 335), ale *Brîncovencei (Ghica*, 335), *Suțulesii (Ghica*, 335), ale Catinchii *Filipeschi(Ghica*, 335).

Substantivele proprii masculine, nume de persoană, primesc articol enclitic : *Iliescul* (NP, 18, 22, 30), *Despotului* (NP, 89) ; *Dinul* (*Filimon*, 59, 96), *Brîncoveanului (Filimon*, 73), *Neagul (Filimon*, 129), *Niculescului (Filimon*, 138), *Deșliului (Filimon*, 174).

Numele de localități cu formă de plural, articulate își păstrează aceeași formă de număr : ocupase *Bucureștii (Ghica*, 165).

Adjectivul : făcu *mare* pasuri (*Kog.*, 115).

Pronumele. Pronumele relativ *care* primește forme diferite de gen și număr. Formele articulate apar paralel cu cele nearticulate (acestea sînt mai numeroase). Se constată fluctuații în folosirea particulei *a* la genitiv-dativ : alergătorii *carii* (NP, 32), moșnegilor *carii* (NP, 34), dar și Boierii *care* (NP, 95) ; oamenii *carii (Băl.*, 86) ; eu *carele (Bol.*, 14) ; acela *carele (Kog.*, 38), acela *care (Kog.*, 39), spițeri *carii (Kog.*, 39) ; o brișcă de Brașov *carea (Al.*, 133) ; taclitul [cingătoare] *a căruia* coadă *(Kog.*, 37),

ale cărui vorbe *(Bol.,* 147), *a căruia* ochi (NP, 91), *a căria* figură (NP, 33), acest om *a cării* cătare *(Bol.,* 147 — acordul se face greşit cu subst. feminin) ; *carele (Filimon,* 25, 52, 127, 241 ; *Odob.,* 16), cîntic *a căruia* melodie *(Filimon,* 36), luna *a cării* față *(Filimon,* 62), *ale cărora* fețe *(Filimon,* 124) ; boierii *cari (Ghica,* 119), fanarioților *cari (Ghica,* 119).

Pronumele de întărire *însuşi* este folosit frecvent cu formă invariabilă de gen și număr : *însuși* boierii *(Băl.,* 18), [românii] căuta *însuși (Băl.,* 19), dar : se predau *înșii (Băl.* 43), ei *însuși (Bol.,* 127), *însuși* crimele *(Bol.,* 347) ; *însuși* rugăciunile *(Kog.,* 98).

Verbul. C o n j u g a r e a. Menționăm folosirea unor verbe cu infinitivul în *-ui : brăzduită (Al.,* 137), *asemălui (Rus.,* 128), *asămăluieze (Al.,* 148), *arenduire (Filimon,* 134). Neologisme : *espenduindu-le (Filimon,* 151).

M o d u r i l e ș i t i m p u r i l e l o r c o r e s p u n z ă t o a r e. La prezent, vb *a vrea* apare cu formele scurte : *voi* s-o tai (NP, 112) ; omului cărui *va* să-și încredințeze soarta (NP, 47) ; *voi* să fiu singur *(Bol.,* 14), nici asta *nu voi (Bol.,* 21).

La imperfectul indicativului, pers. a III-a plural, formele analogice cu desinența *-u* încep să se extindă după jumătatea secolului al XIX-lea : ulițele *era* pustii (NP, 111), îmi *spunea* oamenii (NP, 119), dar şi *priveau* (NP, ·3), *îmblau* (NP, 13) ; codrenii *era* mîndri *(Rus.,* 112), fetele și flăcăii *vorbea* de Măriuca *(Rus.,* 114), dar și *aveau (Rus.,* 111) ; valurile *se izbea (Al.,* 134), roțile *luneca* (Al., 134), cîteva stele *lucea (Al.,* 137), dar şi *treceau (Al,* 189), *fugeau (Al.,* 193), după 1860 ; ei *cîrmuia (Băl.,* 302), dar și ianicerii *erau (Băl.,* 110). La Filimon, de ex., rar se mai întîlnesc forme vechi de pers. a III-a pl. în *-a :* boierii *luau* şi *înlesnea* (142), cugetări ce-i *inspira* (22).

La perfectul compus al indicativului, pers. a III-a singular, auxiliarul *au* este încă frecvent în prima jumătate a secolului al XIX-lea : *au venit* vremea (NP, 92), el *au răspuns* (NP, 118), el *au răpit* (NP, 140), Mărinda *au stătut (Al.,* 145), Toader *n-au știut (Al.,* 146). Sinan *a lăsat (Băl.,* 86), *a făcut (Băl.,* 114) ; el *s-a îngropat (Odob.,* 123) ; *a slujit (Al.,* 189).

Forma de perfect simplu *adaose (Filimon,* 130, 238 ; *Odob.,* 109) este învechită ; *adăugă (Al.,* 193) ; *adăogă* (Băl., 51).

Spun, cu sens impersonal : *spun* că îl lăsară a intra *(Băl.,* 10).

Adverbul. *vremelnicește (Băl.,* 13).

3.3. Sintaxa. Ceea ce caracterizează în ansamblu sintaxa scrierilor din perioada 1830 – 1840 — 1870 – 1875 este o îmbinare complexă de influențe : lectura literaturilor străine, clasice și moderne, cu lectura autorilor noştri mai vechi și a textelor populare, care explică în mare parte constraste dintre cele mai izbitoare.

L a n i v e l u l o r g a n i z ă r i i (a l s t r u c t u r i i) f r a z e i, alături de fraze construite prin simplă alăturare de propoziții sau prin repetare frecventă a aceloraşi tipuri de propoziții subordonate (de obicei temporale, cauzale, consecutive, atributive) apar la unii scriitori (Negruzzi, Bălcescu, dar mai ales la Odobescu), bogate amplificări retorice prin care se valorifică h i p o t a x a (Negruzzi în unele *Scrisori,* dar mai ales Odobescu în *Pseudo-kynigetikos* trebuie menționați în acest sens). Relativ

mai simplă la nivelul tipurilor de subordonare, ramificarea frazei e uneori bogată în scrierile lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Bălcescu și mai frecvent în scrierile lui Odobescu, la care fraza prezintă un caracter s a v a n t.

Se constată la generația scriitorilor de la 1848, o tendință către amploarea simetriilor, dincolo de nivelul frazei, tendință cultivată mai tîrziu și de Odobescu. Aceste simetrii sînt realizate mai ales pe baza unor repetiții a n a f o r i c e, tipice pentru stilul retoric. Ele apar chiar la un scriitor ca Alecsandri, a cărui sintaxă este în multe privințe mai apropiată de limba vorbită.

În ceasurile acele de scumpă nălucire, munții noștri ni se părea cei mai nalți și mai pitorești de pe fața pămîntului ;...

În ceasurile acele de patriotică pornire, oricare faptă istorică a strămoșilor creștea în închipuirea noastră cu proporții uriețe ;...

În ceasurile acele de supărări măgulitoare, presimțirile inimii noastre, pătrunzînd veacurile, vestea României un viitor măreț...

O ! vis dulce ! o ! vis nepreţuit !...

O ! vis poetic ! o !vis mîntuitor !...

Spune-le că...

Spune-le că... (Al., 98-99). Lanțul simetriilor de acest fel continuă în text (*Românii și poezia lor*, 1849).

L a n i v e l u l m i j l o a c e l o r d e e x p r i m a r e a r a p o r t u r i l o r s i n t a c t i c e se poate urmări raportul dintre aspectul popular și aspectul cultivat al construcției frazei sau al propoziției Astfel, la nivelul frazei, tendința spre precizia construcțiilor se manifestă prin alegerea unor mijloace specifice de exprimare a raporturilor sintactice (de ex. *încît* introduce propoziții consecutive, substituindu-se adeseori conjuncției *de* care apare ca element introductiv al mai multor tipuri de subordonate). Tot nevoia de precizie explică și preferința pentru locuțiuni conjuncționale, unele cu frecvență sporită și după modelul limbii franceze (de ex. *în (de)vreme ce,* fr. *tandis que),* sau pentru construirea conjuncțiilor subordonatoare cu adverbe corelative în propozițiile regente.

Fluctuația normei sub aspectul utilizării mijloacelor de exprimare a raporturilor sintactice se manifestă în forme variate.

Se păstrează aspectul fonetic învechit al unor conjuncții : „să nu mai lase pre Ion Bunduc să-i pască oile, *ce* să-i împlinească fără plată toate nevoile“ (*Kog.*, 36).

Se păstrează structura internă învechită a unor locuțiuni conjuncționale : „avînd totdeauna chipul *ca cînd* s-ar trezi din vis“ (*Kog.*, 45) ; „Din timp în timp ochii săi se îndreptau către Elescu, *ca cum* el era singurul om care ar fi trebuit să nu cunoască niște răni ce se descopereau atunci“. (*Bol.*, 145) ; „se fățărnici *ca cum* n-ar ști nimic“ (*Băl.*, 39) ; „*ca cum* ar voi (*Odob*., II, 42), dar și : „*ca și cînd* o putere nevăzută ne-ar fi strîns de gît, glasurile noastre se stinseră“ (anul 1844, *Al.*, 134) ; „întocmai *ca și cînd* mi-ar fi picat pe cap vreun fes“ (*ib.* 136). La I. Ghica apare forma *ca cum* (337).

Propozițiile cauzale continuă să fie introduse sporadic prin locuțiunea *de vreme că ;* locuțiunea *de vreme ce* este frecventă. Mioara Avram (*Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncțio-*

nale în limba română, București, 1960, p. 78) atestă cele două locuțiuni conjuncționale cauzale începînd cu texte din secolul al XVII-lea. Aceeași autoare precizează : „Concurența dintre aceste două locuțiuni cauzale [...] se continuă și în secolul al XVIII-lea, rezolvîndu-se apoi definitiv în favoarea lui *de vreme ce*, care e mai puternică încă din secolul al XVII-lea". (*ib.*, p. 79). Locuțiunea *de vreme că* nu este înlăturată definitiv la începutul secolului al XIX-lea. Kogălniceanu o întrebuințează o singură dată într-un pasaj în care se reproduc cuvintele rostite de „vătăjelul miresei" către părinții acesteia, la sfîrșitul mesei (textul nu pare autentic popular și conține unele reminiscențe din cărți religioase) : „*de vreme că* din binecuvîntarea dumilorvoastre se face soț" (*Kog.*, 58) ; *de vreme ce* (*Kog.*, 59) ; „Acest lucru îmi aduse aminte de un provincial, carele fiind întrebat la teatru de ce rîdea mai tare decît toți, *de vreme ce* nu înțălegea nimic, el răspunse cu nevinovăție că rîdea de rîsul celorlalți" (*Al.*, 134).

Propozițiile temporale se construiesc sporadic și cu varianta învechită *în vremea ce*[3] (> *în vreme ce*, frecventă la scriitorii din secolul al XIX-lea). Rar apare și locuțiunea *în vreme cînd* : „*În vremea ce* inima i se boțea, ceasurile se schimba iute în zile" (*Kog.*, 32) ; „*În vreme cînd* un duh nebun de vîrtej se apucă de toate capitele, omul ce joacă se face o specialitate, o individualitate, o nevoie" (*Kog.*, 40).

Rar, apar contaminări între conjuncții care exprimă același raport sintactic. (De ex. între *măcar că* și *deși*) : *Măcar deși nu știe* (NP, 293) ; *măcar deși* nu înțălegea (*Al.*, 15) ; *dar însă* trebuie să mărturisim (*Odob.* II, 9).

Se păstrează în uzul literar, pentru a exprima unele raporturi sintactice, conjuncții care ulterior își limitează sfera de întrebuințare, fiind folosite numai în limbajul popular : „cred că nu te îndoiești *cum că* te iubesc" (NP, 16) ; s-apropiară de tablă strigînd bravo *de* răsuna sala (NP, 5) ; du-te *de*-ți vezi copiii (NP, 98) ; chema *de* se sfătuia (*Ghica*, 120) ; se ducea *de* împușca cîte un pui de urs (*Ghica*, 123) ; „îmi părură atît de măiestroasă, *că* mă apropiei de ea" (*Al.*, 43), dar și : „începu a număra vro douăzeci de soiuri de înghețate cu atîta iuțime, *încît* îl pofti să ne aducă ce-a vroi" (*Al.*, 45).

Se manifestă incertitudine în utilizarea elementelor corelative : „*Cu cît* aria se înainta, îngerescul cîntec slăbea" (*Al.*, 64). În acest tip de construcție, absența corelativului din regentă ne întîmpină frecvent la Alecsandri : „*Cu cît* însă ne înaintam, valurile clocotea" (*Al.*, 134) ; „*cu cît* poetul intră mai afund în sujetul său, versul devine oțelit" (*Al.*, 345) etc.

Adverbul temporal *cînd* este folosit pentru introducerea unei condiționale, ca în vorbirea populară : „*cînd* ai ști în ce furtuni plutește sufletul meu ! *Cînd* ai cunoaște feliuritele simțiri și cugetări care mă muncesc, te-ai mira cum n-am nebunit de tot !" (*Al.*, 44) ; „Eu *cînd* aș fi în locul tău aș face toate chipurile să aflu cine este" (*Al.*, 53).

---

[3] M i o a r a A v r a m, *op. cit.*, p. 53, nu ilustrează această variantă cu exemple din texte aparținînd secolului al XIX-lea.

Cartea citată a Mioarei Avram demonstrează, prin numeroase exemple în cadrul propozițiilor subordonate circumstanțiale, contribuția pe care o aduce secolul al XIX-lea în utilizarea unor locuțiuni conjuncționale noi.

Apariția pronumelui relativ *care* în loc de *pe care* este un fenomen de limbă vorbită. La scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, fenomenul semnalat se poate explica și prin influența modelului limbii franceze: „binecuvîntarea *care* am luat-o de la părinții noștri" (*Kog.*, 59); „haina *care* o purtați" (*Kog.*, 61); „nouă ne lipsesc mijloacele *care* le aveți d-voastră" (*Bol.*, 21) etc.

La nivelul propoziției semnalăm introducerea complementului de relație prin locuțiunea *cît pentru*: „*Cît pentru* aceasta e lesne de a-l cunoaște" (*Al.*, 53); „*Cît pentru* cea orientală, ea este reprezentată prin o mulțime de hardughii vechi" (*Al.*, 68); „*Cît pentru* averi, el cum le cîștigă așa le și răspîndește" (*Al.*, 104); „*Cît pentru* arta salonului, puține cuvinte îmi vor fi trebuincioase" (*Kog.*, 94); „*Cît pentru* serviciul scrisorilor, e lucru cu totul comic!" (*Bol.*, 148); „*cît pentru* mine, îmi aduc aminte că, lipsit de Porojan, îmi părea că eram o ființă fără umbră" (anul 1880, *Al.*, 447); „*Cît pentru* cucoana Duduca, n-o mai cunoști" (*Ghica*, 149). Introducerea complementului de relație prin *încît* (rar): *Încît* de aga Tachi Mătiescu, el era ca de treizeci de ani (*Kog.*, 157).

Ne mai fixăm observațiile la cîteva particularități de s i n t a x ă a p r o p o z i ț i e i.

Exprimarea valorilor de genitiv sau de dativ prin construcții prepoziționale, sub influența limbii franceze: *Sultanul de Maroc* (*Al.*, 188); *proprietarul* **de** *un domen* (*Băl.*, *Românii supt*... Ed. 1970, p. 204); *proprietarul* **de** *un oficiu* (*ib.*, 204); *dau de bună voie sceptrul* **la** *un om care are puterile trebuincioase* (*ib.*, 228); *au preferat mîntuirea patriei lor* **la** *interesele lor particulare* (*ib.*, 229). Exprimarea analitică cu prepoziția *la* în alte contexte poate fi interpretată și ca particularitate populară: *va trebui* **la** *împăratul* (*ib.*, 242); *aduseră* **la** *Mihai Vodă* (*ib.*, 187).

Folosirea apoziției acordate se întîlnește rar: trimise doamnei *Ana* (NP, 197), părintelui ei, *bunului Petru Rareș* (NP, 95); *zeei Vineri* (*Kog.*, 55); icoana *sfintei Ceciliei* (*Al.*, 43).

După model romanic, se folosesc adjective gerunziale acordate: ochi *murinzi* (*Kog.*, 46); *tremurîndele* brațe (*Kog.*, 60), cerere *tremurîndă* (*Kog.*, 110).

Folosirea infinitivului (cu valoarea conjunctivului) după un verb personal, cunoscută în textele vechi, este frecventă la scriitorii generației de la 1848. Frecvența ridicată a unor asemenea construcții se explică, evident, în primul rînd prin influența limbii franceze: ce nu știau *iubi* (*Băl.*, 18), el ajunse *a fi* nădejdea tutulor (*Băl.*, 20), începură *a se aduna, a se sfătui* (*Băl.*, 18), nu întîrzie *a se înspăimînta* (*Băl.*, 20), îl sili *a fugi* (*Băl.*, 21), trebuia *a priimi* (*Băl.*, 20), voiește *a izbi* (*Băl.*, 20), dar și trebuie *să piară* (*Băl.*, 19), vru *să*-l *piarză* (*Băl.*, 20). Infinitivul urmează și după forme nepersonale ale verbului: spre a-i pregăti *a recruta* (*Băl.*, 18), n-o sloboade *a priimi a mîntui* o nație (*Băl.*, 19), a căuta *a se mîntui* (*Băl.*, 19); neîndrăznind *a se bizui* (*Băl.*, 18), fiind silit *a plăti* (*Băl.*, 18). Infinitivul precedat de prepoziția *de* este frecvent: se recomandă *de a fi ales* (*Băl.*, 21), spre a scăpa *de a fi* ucis (*Băl.*, 23) etc. Am dat toate exemplele din opera lui Bălcescu, scriitor care utilizează cel mai mult această construcție și la care concurența dintre

infinitiv și conjunctiv pare a fi în favoarea infinitivului. De asemenea, infinitivul este întrebuințat frecvent și de D. Bolintineanu.

3.4. Lexicul. Deși tendința în normarea limbii literare din secolul al XIX-lea este de eliminare a elementelor lexicale regionale și a celor învechite, substituite în mare parte prin nealogisme romanice, totuși lexicul în limbajul artistic în general și în limba prozei în particular este dominat și de o tendință contrarie, care nu se mai subordonează unui aspect normativ: acceptarea arhaismelor din necesități stilistice (evocarea culorii istorice locale, de exemplu). Contrastele sînt mult mai izbitoare la nivel lexical, decît la cel sintactic. Elemente regionale și populare pot apărea alături de cele mai recente împrumuturi sau de citate în limbi străine (franceză, latină, greacă). Neogrecismele și turcismele sînt frecvente în proza memorialistică în care se descriu moravuri ale mediului social românesc, contrastînd cu termenii neologici de origine latino-romanică.

Utilizarea unei sfere lexicale largi conferă particularități lingvistice specifice prozei românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea și de mai tîrziu. „*Confruntarea*" dintre un stil învechit și altul modern, dintre un stil popular și altul cultivat sau neutru, dintre un stil al autorului și un stil al personajului cu diferențieri de mediu, de timp specifice, dintre coduri lingvistice ale unor limbi diferite se manifestă în forme specifice ale explicării structurii lexicale a textului, ale funcției lui *metalingvistice*.

Introducerea, în vorbirea naratorului, a unor particularități lexicale din vorbirea personajului (diferit sau nu de autor). Negruzzi, Kogălniceanu folosesc procedeul — un analog al stilului indirect liber la nivel lexical — frecvent:

> „Ocupațiile dumitale la țară sînt mai serioase, sau mai *vajnice*; cum ai învățat a zice în dieceasca dumitale limbă. Te duci la țară să-ți vinzi stogurile de fîn [...] — aceste toate le vinzi ca să stringi bani [...] și pe urmă, cu vr-o cîteva sute de galbeni în buzunar, întorcîndu-te în Iași, să ai cu ce face intrigi, cu ce da *rușfeturi,* cu ce lua o lojie de rîndul întîi la teatrul franțez, cu ce cumpăra, pentru cucoana dumitale, *zariflicuri* de la Miculi." (*Kog.,* 54).

Interpretarea de către autor în textul narativ a cuvîntului care constituie obiectul însuși al unei expuneri:

> „însă nu era prude [...] mi-i întreba ce-i *prudă?* [...] ți-oi răspunde că pruda, *prude,* este un cuvînt franțuzesc, care românește n-are nume, dar însămnează..." (*Kog.*, 92).

Urmează fiziologia unui anumit mediu social.

Stabilirea unei corespondențe în text între termeni aparținînd la zone diferite ale vocabularului: „să-i *zugrăvesc văpaia mea,* cuvinte adoptate astăzi în loc de expresia *a iubi*" *(Kog.,* 108); *abuzuri sau prevaricațiuni* cum se zice astăzi *(Ghica,* 118).

Explicarea de către autor a unor cuvinte în note la subsolul textului : *cochinți și cataoni* „sînt numele obicinuite ce dau țăranii grecilor arendași" (*Filimon*, 89) ; *hîrșie* „blană de miel folosită în blănărie" *(Id., ib.*, 125) ; *obroci* „după limba poporului [...] este a fermeca, a îndobitoci" *(Id., ib.*, 128).

Folosirea parantezelor explicative în *Românii supt...*. de N. Bălcescu : *fărădelegile (les outrages)*, p. 25 ; *vorbele (discours)*, p. 30 ; *venetici (nouveaux venus)*, p. 30, *vot (souffrage)*, p. 51, *anul ruinei (peirei, prăpădeniei)*, p. 33 etc.

Modernizarea lexicului prin acceptarea neologismului implică aspecte noi ale adaptării lor, mai ales după 1850—1860, sub influența diferitelor direcții puriste (latinismul, analogismul, italienismul).

Norma limbii literare realizează forme fluctuante noi, determinate de procesul de adaptare și readaptare a neologismelor.

3.4.1. Elemente populare. Sub influența limbii vorbite, toți scriitorii folosesc numeroase cuvinte populare, dintre care unele au caracter regional. Dintre scriitorii munteni, Bălcescu, Filimon, Odobescu întrebuințează cele mai multe cuvinte, locuțiuni și expresii populare : *adăsta* „aștepta", *a clăti* „a mișca, a urni", *mertic* „porție", *plocon* „dar", *a se semeți, de sîrg* „îndată", *în vileag, a da dosul* (Bălcescu) ; *chindii, bojogar* „hoț prost" (Filimon). Expresiile populare sînt numeroase în „Ciocoii vechi și noi" : *a scoate lapte din piatră* (7) ; *a lăsa pe cineva în sapă de lemn* (127) ; *a vrea să ții doi pepeni într-o mînă* (53), *a pune mîna pe pîne și pe cuțit* (51), *a descoase ca pe hoții de cai* (129) etc. Imprecații : „el mi i-a mîncat, *mînca-l-ar coțofenele*" (228) ; „m-a lăsat pe drumuri, *nu l-ar mai lăsa de la inimă*" (228), *da-l-ar pîn tîrg cu nasu tăiat* (228). Proverbe : *picătura găurește piatra* (45), *mînă pe mînă spală și amîndouă obrazul* (104) etc. *a lua în răspăr, ponosul, costelive, sohaturi* „cîmpii, pășuni", *pitulați, arzoi* „ager, vioi", *botă* „cofă", *coteț, cotor* „mîner", *cusur* (Odobescu).

Elementele populare cu caracter regional sînt relativ numeroase în proza scriitorilor moldoveni : *țigărit* „pricăjit" (NO, 201), *ghigilic* „scufie de noapte" (NO, 238), *șavgău* „cel ce taie sare la ocnă" (NO, 253), *hobot* „văl" (NO, 191), *hojma* „*mereu*" (NO, 113), *năimi* „tocmi" (NO, 101), *crohmală* de cartofe (NO, 27) etc. ; *ungher* a sălii *(Kog.*, 38), *ietac (Kog.*, 48), *ai prăpădit* „ai pierdut" *(Kog.*, 51), *poiată* „coteț" *(Kog.*, 61), *mîță (Kog.*, 37), *pipăruși* „ardei" *(Kog.*, 38) etc. ; *buhnă (Rus.*, 251), *colțun* „ciorap" *(Rus.*, 206, 297 ; *Kog.*, 51), *crivat* „pat" *(Rus.*, 209), *draghină* „loitră de căruță" *(Rus.*, 323), *fedeleș* „butoiaș" *(Rus.*, 23, 117), *holercă* „rachiu" (134), *leică* „pîlnie" *(Rus.*, 307), *pitărie (Rus.*, 332) ; *harbuji (Al.*, 133), *dișănțate* „ciudate" *(Al.*, 133), *ogrăzi* „curți" *(Al.*, 68), *moșul* „unchiul" *(Al.*, 188 ; *Kog.*, 123) etc.

Contrastul (popular-regional/livresc) în asocierile de cuvinte poate fi uneori sursa de alimentare a glumei, a umorului : „Muzele spăimîntate și *Apolon cu părul măciucă în cap* fugiseră care încotro de groaza ianicerilor" (Negruzzi, *Un poet necunoscut)*; calamburul este realizat uneori prin asocierea dintre neologism și un cuvînt popular (regional) : „Nime nu mai gîndea la *poeți* ce ședeau ascunși prin *poieți*" *(Id., ib.)*.

3.4.2. Elemente arhaice. Problema delimitării unei zone arhaice a vocabularului la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea este destul de dificilă dacă ţinem seamă de faptul că numeroşi termeni care au trecut ulterior în fondul pasiv al limbii sînt folosiţi curent (fără o valoare stilistică specială) de către scriitorii paşoptişti. Să ilustrăm prin cîteva exemple : *nu putea via* [trăi] *fără amor* (NO, 48) ; *Aice se concentrează toate interesele, nu numai a* **rufetaşilor** [ţăranilor care lucrau în ocnele de sare] *ce şi a orăşeanilor* (NO, 247) ; *ea şede în* **feredeu** [baie] *(Kog.,* 46) ; *ne sluji de* **călăuz** *până la Durău (Al.,* 157) ; **De iznoavă** [din nou] *fugii înapoi ruşinat,* **de iznoavă** *cerui pardon şi apucăi în dreapa" (Al.,* 183) etc Sub aspectul problemei discutate aici este semnificativă menţiunea lui Al. Odobescu, din prefaţa la ediţia a III-a (1886) a scrierilor sale, cu privire la folosirea limbii arhaice a „Letopiseţelor naţionale". Scriitorul muntean precizează că această limbă „era încă întrebuinţată în timpul copilăriei sale". Într-adevăr, arhaismele din *Scenele istorice* ale lui Odobescu sînt luate direct din cronici, dar şi din scrierile autorilor moderni care l-au precedat. De ex. Negruzzi folosise înainte de Odobescu termeni ca : *suvaia (Zoe), sumeţia, surguciu, zobon, filaliu (Alexandru Lăpuşneanul),* pe care scriitorul muntean nu-i cunoştea numai din cronici.

Evident, unii termeni (turcisme, neogrecisme) folosiţi de Negruzzi, de Kogălniceanu etc. în descrierea unui mediu social de după 1820, uneori în contrast cu cel din jurul anului 1840, ieşiseră din uzul curent sau mai bine-zis aveau tendinţa să se retragă în fondul pasiv al limbii. Negruzzi, Kogălniceanu înşişi îi folosiseră în copilărie şi le recunosc întrebuinţarea specifică în vorbirea anumitor categorii sociale ale epocii contemporane lor pe care o descriu : *Îmi aduc aminte cîteodată* [...] *de vremea ce a trecut aşa de iute, în care, a doua zi după un bal, mă sculam la amiază-zi, zicînd : bre, bre, cît m-am* **înglindisit** [m-am distrat] *de bine* (anul 1839. *Kog.,* 37) ; *Spune cum a petrecut ; cum s-a* **englindisit** *la bal al curte* (anul 1840. NO, p. 195 : *Fiziologia provinţialului).* Asemenea termeni sînt adeseori menţionaţi în contrast cu cei care veneau să le ia locul : *Întreab-o dacă-i place jocul şi ţi-o răspunde că se* **înglendiseşte frumuşel** *franţuzeşte :* **je m'amuse joliment** (anul 1839. *Kog.,* 45) ; şi eu am lepădat *cilicul* pentru *pălărie* şi purpurii *şacşiri* pentru strimţii *pantaloni* (anul 1839. Kog., 38).

Ţinînd seamă de precizările de mai sus, vom înregistra în continuare anumite categorii de termeni, majoritatea neogrecisme şi turcisme, frecvenţi la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai tîrziu şi la Filimon sau I. Ghica. Sînt termeni prin care se descrie specificul unei epoci. Unii dintre ei aveau tendinţa să se retragă în fondul pasiv al limbii încă din jurul anului 1840. Alţii au fost eliminaţi mai tîrziu. Filimon, dar mai ales I. Ghica în *Scrisori* îi folosesc ca arhaisme.

Viaţa socială. Profesiuni: *abagiu* „negustor de aba" < tc. (*Filimon,* 75); *agă* „şeful agiei" < tc. (*Rus.,* 197, 200 ; *Bol., Ghica*) ; *anagnost* „lector" < neogr, (NO, 35) ; *bacal* „băcan" < tc. (*Rus.,* 5, 9 ; *Bol.* ; *Kog.)* ; *cazacliu* „negustor cazac" *(Filimon,* 113) ; *ceauş* „slujbaş public" *(Rus.,* 328 ; *Ghica)* ; *cin „rang"* < v. sl. *(Rus.,* 17, 39 ; *Bal.* ; *Bol.)* ; *cinovnic* „funcţionar" < rus. *(Kog.,* 119 ; *Bol.)* ; *chelar* „supraveghetorul

cămărilor boierești“ (*Rus.*, 328) ; *evghenist* (NO, 194 ; *Kog.*, 119 ; *Al.*) ; *eglendisire* „petrecere, amuzament“ *(Al.)*; *hagialic* „pelerinaj“ (*Rus.*, 266, 272) ; *hatman* „mare boier însărcinat cu comanda oștirii“ (*Rus.*, 11, 37) ; *ipochimen* „persoană, individ“ < neogr. (*Rus.*, 330) ; *loghiotat* „scrib, învățat“ < neogr. (NO, 36, *Kog.*, 38) ; *loază* „om de nimic, secătură“ < v. sl. *(Bol.)*; *masalagiu* „cel ce aprindea masalalele [torțele] pe străzi“ (NO, 39 ; *Filimon*, 65 ; *Ghica*) ; *nacealstvă* „autoritate, conducere“ < rus. (*Kog.*, 121) ; *pojarnic* „pompier“ < rus. (*Kog.*, 119) ; *raita* „patrulă“ (NO, 39) ; *pruha* „vîrfurile protipendadei boierești“ (*Rus.*, 128, 131, 133) ; *suitari* „măscărici“ (NO, 52) ; *stolnic* „mic boier, șeful bucătar domnesc“ (Ghica) ; *ziafet* „ospăț, petrecere“ < tc. *(Bol., Ghica)*.

Îmbrăcăminte, încălțăminte: *biniș* „haină boierească lungă de modă turcească“ < tc. (NO, 35 ; *Rus.*, 208 ; 211 ; 296 ; *Bol.; Filimon; Ghica)*; *buhur* „stofă de lînă fină sau de mătase“ < tc. *(Filimon*, 274) ; *cacom* „hermină“ < tc. (NO, 88 ; *Băl.; Bol.; Ghica)*; *cabaniță* „mantie domnească de paradă (NO, 121 ; *Băl.; Ghica)*; *calpac* „căciulă mare, sferică, tivită cu blană fină, purtată de domni și de boieri“ < tc. (*Rus.*, 18, 19, 125 ; *Filimon*, 113) ; *caftan (Rus.*, 36, 134 ; *Băl.)*; *contăș* „scurtă îmblănită“ (*Rus.*. 7 ; *Ghica)*; *comanac* „fes“ (*Rus.*, 298 ; *Băl.)*; *cauc* „acoperămînt de cap, înalt, rotund, făcut din pîslă, purtat în trecut de boieri“ *(Ghica)*; *ceacșiri* (sacșîri) „pantaloni turcești ; șalvari“ (*Kog.*, 37 ; *Rus.*, 333 ; *Ghica)*; *condur* „pantof“ < tc. *(Bol.)*; *dulamă* „haină de ceremonie purtată de domni și de boieri“ < tc. *(Bol.)*; *fiong* „fundă de panglici“ (NO, 39) ; *fermenea* „scurteică cusută cu fir“ < tc. (NO, 39 ; *Kog.*, 37 ; *Bol.; Filimon; Ghica)*; *filaliu* „țesătură foarte subțire“ NO, 123) ; *giubea* „haină“ < tc. (NO, 39 ; *Rus.*, 329 ; *Bol.)*; *islic* „căciulă boierească“ < tc. (*Rus.*, 16, 18, 19, 21 ; *Al.; Bol.)*; *iminei* „pantofi“ < tc. (*Băl.; Bol.; Filimon*, 96) ; *suvaia* „stofă de mătase și fir“ (NO, 39) ; *surguciu* „pană împodobită la căciula domnească ; egretă“ (NO, 118 ; *Băl.)*; *tertel* „șnur de fir împletit“ (NO, 40) ; *tuzluci* „ghete“ (*Al.*, 611 ; *Filimon*, 122).

Obiecte casnice: *felegean-uri* „ceașcă de cafea fără toarte“ < tc. (*Al.*, 195 ; 196 ; *Bol.; Filimon*, 18), *zarf* „suport pentru cănile de cafea“ < tc. *Filimon*, 117).

Gospodăria. Casa: *zaherea* „provizia alimentară a unei armate ; provizie“ < tc. *(Băl.; Filimon*, 236 ; *Ghica)*; *sacnasiu* „cameră mică la etajul caselor boierești ; sală de așteptare“ < tc. *(Filimon*, 58).

Finanțe, bani, monede: *hazna* „visterie“ < tc. (*Rus.*, 329 ; *Filimon*, 236) ; *naht* „în naht — în numerar, bani gheață“ < tc. *(Filimon*, 173) ; *nart* „preț fix, obligatoriu“ < tc. *Filimon*, 131) ; *carbovă* „veche monedă rusească de argint“ (*Rus.*, 328 ; *Al.)*; *firfirig* „monedă străină de argint“ *(Al.)*; *irmilic* „veche monedă turcească de argint“ (*Al.*, 607 ; *Kog.*, 48) sau *icosar* (*Al.*, 607) ; *iuzluc* < tc. *(Filimon*, 96) ; *mahmudea* < tc. (*Bol.; Filimon*, 99) ; *puișor* „monedă măruntă“ (*Kog*,, 48) ; *rubie* „monedă turcească de aur“ (*Kog.*, 49 ; *Filimon*, 49) ; *sfanțig (sfanțih)* „monedă de argint“ < germ. *Zwanziger (Băl.; Al.)*; *sorocovăț* „veche monedă de argint“ (*Rus.*, 242 ; *Kog.*, 48) ; *aspru* „monedă turcească de mică valoare“ apare în documentele folosite de Bălcescu.

T e r m i n o l o g i e s a v a n t ă: *eclogarion* „antologie, crestomație" < neogr. (*Filimon*, 44) ; *filadă* „broșură" < neogr. (NO, 31) ; *a paradosi* „a preda" < neogr. (NO, 32) ; *a proforosi* „a pronunța" < neogr. (NO, 32) ; *prohorisiri* „progrese" < neogr. (NO, 29) ; *paravalisi* „a compara" < neogr. (*Filimon*, 190) ; *pliroforisi* „a informa" < neogr. (*Filimon*, 248) ; *provalisi* „a propune" < neogr. (*Filimon*, 108) ; *sistisi* „a recomanda, a trimite, a îndruma" < neogr. (*Filimon*, 249).

3.4.3. N e o l o g i s m e l e l a t i n o - r o m a n i c e. Modernizarea lexicului se manifestă în stilul beletristic, ca și în celelalte stiluri funcționale ale limbii literare, mai ales sub influența limbii franceze. Nu numai formația unui scriitor explică acest fenomen, ci și întregul progres cultural de la noi dintre 1830—1860 sub influență franceză. Sînt folosite în mod firesc în literatură neologisme din toate domeniile culturii moderne. Cele mai multe, chiar dacă sînt împrumuturi directe din franceză, au fost adaptate la sistemul fonetic și morfologic al limbii după un model latin sau italian. Astfel, cele mai multe neologisme au o etimologie, în același timp, latină, franceză și italiană. Termenul de „neologisme latino-romanice" își găsește o justificare și din acest punct de vedere.

Orientarea spre l i m b a f r a n c e z ă este puternică la scriitorii generației de la 1848. Scriitori munteni sau moldoveni folosesc, în afară de cuvintele neologice necesare unui anumit stadiu al culturii moderne, o serie de franțuzisme de circulație restrînsă sau chiar barbarisme: *abima* „a ruina, a strica" (< fr. *abîmer*), *acurat* „exact, precis", *fieros* „feroce, crud" (< fr. *féroce*), *mepriza* „a înfrunta, a disprețui" (< fr. *mépriser*), *oisivitate* „trîndăvie" (< fr. *oisiveté*), *a se rebela* „a se răzvrăti", *a redija* „a întocmi, a redacta" (< fr. *rédiger*), *retirat* „retras" (< fr. *retiré*) etc. (Bălcescu) ; *abim* „abis, prăpastie" (< fr. *abîme*), *betisă* „prostie" (< fr. *bêtise*), *blasfema* (< fr. *blasphémer*), *defia* „a desfide, a se apăra" (< fr. *défier*), *dompta* „a îmblînzi, a supune" (< fr. *dompter*), *eschis* „ales" (< fr. *exquis*), *gamen* „băiat" (< fr. *gamin*), *glana* „a culege" (< fr. *glaner*), *insusianță* „nepăsare" (< fr. *insouciance*), *mepriza*, *redigea*, *vil* „josnic" etc. (Bolintineanu) ; *gamen*, *grizetă* (< fr. *grisette*), *colibet* „glumă ieftină" (< fr. *colibette*), *postiș* „fals, nenatural" (< fr. *postiche*) etc. (Kogălniceanu).

Unele cuvinte împrumutate din franceză și-au schimbat forma sau au fost înlocuite cu altele: *bureocrat* „funcționar" (< fr. *bureaucrate*), *conființă* „încredere" (< fr. *confiance*), *a dispoza* „a dispune (< fr. *disposer*), *a escuza* „a scuza" (< fr. *excuser*), *jaluzie* „gelozie" (< fr. *jalousie*) și *jaluz* (< fr. *jaloux*), *seanță* „ședință" (< fr. *séance*), *superposat* „suprapus" (< fr. *superposer*), *turnire* „turneu" (< fr. *tournois* — termenul francez este dat în paranteză de Bălcescu, p. 194) ; *uvraj* „operă, lucrare, carte" (< fr. *ouvrage*) etc. (Bălcescu); *amploiat* (*Russo*, 39, 176); *rezon* (*Kog.*, 121), *rezonementului* (*Rus.*, 56).

Unele cuvinte de origine franceză se referă la obiecte care au dispărut. Aceste cuvinte sînt astăzi arhaisme: *cabrioletă* (< fr. *cabriolet* (Bolintineanu), *fiacru* (NO, 38), *feronieră* (< *ferronière*) (*Kog.*, 46), pălăria-*clacă* (< fr. *claque*) (*Kog.*, 41), *blondă* „dantelă albă de mătase" (< fr. *blonde*) (Bolintineanu) ; rochie de gază și de *blondă* (*Kog.*, 114).

Calcurile indică, de asemenea, o influență directă a francezei în scrierile generației de la 1848.

Calcuri semantice: ea *iubea* [ei îi plăcea] a cultiva florile (NP, 68), *iubea* numai două lucruri *(Al.*, 15), iubește cu *tinerețǎ* (< fr. *tendresse)* (NP, 51); *mădular* „membru“, după care s-a format vb. *dezmădula* „a dezmembra, a desface“ (Bălcescu); *sfîrșit* „scop“ (calc după fr. *fin*) (Bălcescu).

Calcuri *de structură* (parțiale sau totale): *propășire* (calc. după fr. *progrès*, it. *progrésso*, lat. *progressus* „acțiunea de a merge înainte“) *(Al.*, 49); *a concurge* „a contribui“ (calc. după fr. *concourir)* (Bălcescu); *a depune* „a renunța la funcție“ (după fr. *déposer)* (Bălcescu); *despoporare* „depopulare“ (Bălcescu).

Calcuri frazeologice: *un june om* (fr. *un jeune homme)* (NP, 156); o să fac o *tristă figură* (fr. *faire une triste figure)* (NO, 257), în *bună companie* (fr. *en bonne compagne)* (N.I, 328), *jucau din vioare aerul* (fr. *jouer du violon un air de musique)* (NP, 27) etc.

Calcurile (mai ales cele semantice și frazeologice), precum și numeroase neologisme împrumutate pe cale orală (frecvente la Bălcescu, Bolintineanu etc.) apar la majoritate scriitorilor din generația de la 1848, care se exprimau curent în franceză: Negruzzi, Russo, Alecsandri, Kogălniceanu, Bălcescu, Bolintineanu.

Neologismele de origine italiană sînt mult mai puțin numeroase. La Alecsandri apar în *Buchetiera de la Florența* (acțiunea se petrece în Italia). Unele italienisme se referă la noțiuni din domeniul artei: priveliștea vreunui alt *capodoperă (Al.*, 42), *corona* (it. *corona) (Al.*, 50), *primadona* de la Pergola *(Al.*, 52); *concuistă* „cucerire“ (it. *conquista)* (Bolintineanu); *andante grazioso, adagio sostenuto* (NP, 70), *gerg* (PN, 195). Mai tîrziu Odobescu recurge la împrumutul din italiană. La Filimon italienismele sînt mai numeroase în scrierile anterioare nuvelei *Nenorocirile unui slujnicar*. În *Ciocoii vechi și noi*: *În darn* (218, 267), *conchistă* (39) etc.

Latinisme: *diatribă* (lat. *diatriba*), *germ* (lat. *germen — germinis)*, *crimen* (lat. *crimen — inis)* (Bolintineanu); *cadaver (Filimon*, 270).

3.4.3.1. Adaptarea fonetică a neologismelor. Introducerea în limba română, după 1830, a unui mare număr de neologisme a condus în mod firesc la modernizarea și unificarea sensibilă și a vocabularului literaturii artistice. În același timp, fenomenul a determinat, însă, apariția unor numeroase fluctuații de ordin fonetic sau morfologic pentru cuvintele nou împrumutate, precum și apariția unor dublete etimologice pentru același cuvînt: de ex. *gerg* (it) și *jargon* la Negruzzi.

Diversele tipuri de fluctuații fonetice pentru același cuvînt comportă mai multe explicații.

Împrumuturile din franceză pot reflecta aspectul scris sau oral al cuvintelor de origine, în situația în care grafia și pronunțarea cuvintelor franceze nu coincid. De ex. *pansion* și *pension, idră* și *hidră* etc. Pentru cuvintele împrumutate din italiană, asemenea fluctuații sînt mai rare: *șenă* (reflectă aspectul oral al cuvîntului din italiană) și *scenă* (reflectă aspectul scris al aceluiași cuvînt în italiană). Forma orală a împrumuturilor franceze este frecventă la scriitorii generației de la 1848: *solenelă* (NP, 32), *orizonul* (NP, 6, *Al.*, 189), dar și *orizontului (Al.*, 198), *bareliefe* (fr. *bas-relief)* (N.I, 284), *benefisul* (NP, 264), *otelul (Al.*, 220),

ipodromului (Al., 250), *burjuazie (Kog.*, 148), *pansion (Kog.*, 44, 105, 106, 107), *amploiații (Kog.*, 121), *gamen* (fr. *gamin)* (Bolintineanu) și *gamin (Kog.*, 109). Adeseori, neologismele franceze reflectă amestecul dintre grafia și pronunțarea cuvîntului de origine : *bureocrat* (fr. *bureaucrate), devument* (fr. *dévouement)* etc. (Bălcescu).

După 1860, forma orală a neologismelor franceze nu mai este în aceeași măsură reprezentată ca în prima jumătate a secolului al XIX-lea, întrucît pentru cele mai multe, adaptarea după model latin și italian impune în primul rînd aspectul grafic al cuvîntului francez împrumutat.

Unele cuvinte reflectă fonetismul cuvintelor din limba din care au fost împrumutate : *pont* (mag.) (NP, 5), *punt* (it.) N, III, 212) și *punct (Al.*, 72 ; *Rus.*, 55) ; *sțenă* (rus.) (NP, 224) ; *șenele, șena* (it. pe cale orală) (NP, 225), *scenă* (it. pe cale scrisă) (NP, 52), *epoha* (neogr. sau rus.) (NP, 223, 193 ; *Rus.*, 57) și *epocă* (NP, 259 ; *Al.*, 162) ; *melanholice (Al.*, 45) ; *melancolică (Kog.*, 154) ; *haracter* (neogr.) (NP, 23) și *caracter* (fr.) (NP, 44, 93 ; *Kog.*, 56, 96) ; *sujet* (fr.) (Bol., 11 ; *Rus.*, 49), *subiect (Al.*, 220). Comp. *obiect (Kog.*, 138).

Unele cuvinte franceze, din primul strat de împrumuturi romanice, au pătruns la noi prin intermediul unei limbi neromanice (de ex. germana, rusa). Ele reflectă modificările de pronunțare din aceste limbi. De ex. *conțert (Al.* 162), *comendantul* [comp. fr. *comander ;* rus. *komendant (Al.*, 165)] etc. După modelul de ex. al cuvintelor de tipul *conțert* (neologisme franceze intrate prin filiera unei limbi neromanice, cum este rusa) s-a stabilit corespondența : *s* francez (ortografiat în diverse feluri) > rom. *ț* și pentru neologismele luate direct din franceză. De ex. *soțietate (Al.*, 186). Datorită intensificării influenței franceze directe după 1830, care determină și concepțiile de readaptare a vechilor forme ale neologismelor după model latino-romanic, formele învechite ale neologismelor sînt înlocuite treptat cu forme moderne latino-romanice. Fluctuațiile acestui proces sînt reflectate și în scrierile generației de la 1848 : *soțietate* (NP, 22, 155 ; *Kog.*, 136 ; *Băl.*, 6), *societate* (NP, 200 ; *Al.*, 163 ; *Kog.*, 41, 89, 94 ; *Bol.*, 10) ; *franțez (Kog.*, 139, 140 ; N.I, 293 ; *Al.*, 174), *francez* (N. I, 327 ; *Al.*, 184) ; *edifiții* (NP, 269), *edificiul* (NP, 195 ; *Bol.*, 33) etc.

În continuare enumerăm unele cuvinte cu *țe, ți* sau cu *ce, ci : canțelaria* (N.I, 291), *capriț* (fr. *caprice*, rus. *kapriz)* (NP, 23 ; *Al.*, 66 ; *Băl.*, 195) ; *vițiuri (Băl.*, 12) ; *pațient* (rus.) (NO, 249 ; *provințialul* (NP, 173), *provincialului (Kog.*, 118), *superfițial (Rus.*, 48) ; *ofițială (Rus.*, 107) ; *proțesuri* (NP, 39) ; *principiuri (Rus.*, 132), *ceremonii (Kog.*, 56), *țeremonii (Rus.*, 125), *civilizația (Kog.*, 56, 92 ; *Al.*, 186 ; *Rus.*, 57) ; *civile (Kog.*, 141), *țivile (Rus.*, 14) etc. După 1840, formele cu *ce, ci* sînt frecvente. Frecvente sînt și formele cu *ge, gi : geniul (Kog.*, 145), *originalul (Kog.*, 68), *analogie Kog.*, 185), *logică (Rus.*, 57).

Adaptarea grupului francez *eu* ca *ev : Evropei (Al.*, 67), dar și *Europei (Al.*, 247), *Europa (Kog.*, 145).

Paralel cu impunerea unui model latino-romanic în adaptarea fonetică (și morfologică) a împrumuturilor franceze, are loc și înlocuirea multor calcuri de structură (parțiale sau totale) după model francez și, deci, eliminarea treptată a unor dublete etimologice pentru același cuvînt *surfață* (N,II, 44) și *suprafață* (N,II, 47), *propășire (Al.*, 49 ; *Rus.*, 57) și

progres (*Al.*, 51 ; *Rus.*, 135) etc. Tot așa se preferă neologismul în locul supraîncărcării semantice a cuvintelor vechi : *persoană* (*Kog.*, 38 ; *Rus*, 26, 30) în raport cu *față* „persoană“ ; „se trezește copilul între *fețe* ce nu a mai văzut“ (*Rus.*, 119).

În unele cazuri există tendința de a adapta neologismele prin analogie cu fonetismul cuvintelor vechi : *en* > *in* (sub influența sufixului *-ință*) : *provedința* (NP, 192, *Odob.*, 220) ; *independința* (NO, 198), *influință* (NP, 109), dar și *influență* (NP, 249) ; *ex* > *s* sau *es* (modificare la care contribuie și un model italian) : *stravagante* (NP, 11), *stravaganță* (NP, 226), *sperimentată* (*Bol.*, *Elena*, 124) ; *esprima* (NP, 226), *espresiile* (NP, 172), *espusă* (NP, 96). Comp. it. *stravagante*, *stravaganza* ; *esprimare*, *espressione*. Formele cu *x* sînt însă mai frecvente : *exemplu* (*Bol.*, 68 ; *Kog.*, 109), *expresia* (*Al.*, 274), *exprima* (*Kog.*, 109), *excepție* (*Kog.*, 102).

Spiritul de conciliere al sistemelor ortografice din jurul anului 1880 explică fluctuații grafice ca : *esecutînd* (*Al.*, *Porojan*, 449) și *exerciteze* (*Al.*, *Porojan*, 453). Formele unice cu *x* se impun după 1880.

Forme cu alternanță în radical : *curiozi* (NP, 66), *curioază* (*Rus.*, 55), *oară* (NI, 325) *oare* (NP, 155), *boambelor* (NP, 123), *bombă* (Al., 205), să ne *transpoarte* (NI, 325) ; *burlească* (NP, 249), expresia *pitorească* (*Al.*, 274), dar și primblare *pitorescă* (*Al.*, 66) ; *pitorească* (*Rus.*, 40). Forme fără alternanță în radical : frumuseți *venețiane* (*Al.*, 212).

La Bolintineanu, după 1860 (în romanul *Elena*, 1862), apar unele forme în manieră pumnistă de adaptare a neologismelor : *complimînt* (139), *evenimînt* (124), alături de forme în manieră latinizantă : *distracțiune* (124) sau italienizantă : *puntul* (125), *limbagiu* (133).

Menționăm folosirea lui *u* în cuvinte care astăzi au pe *o* în aceeași poziție : *articule* (*Al.*, 165 ; *Rus.*, 6), *secul* (*Kog.*, 152, *Rus*, 62), *pericul* (*Al.*, 257).

Înainte de a încheia, semnalăm cîteva forme specifice ale unor neologisme : forma *cafeul* (fr. *Le Café*) (*Kog.*, 135), pl. *cafele* (*Kog.*, 135), obiceiul *cafelelor* (*Kog.*, 135) ; *cafelele*, botezate sub numele disprețuitor de *cafenele* (*Kog.*, 135), *cafineaua* (*Al.*, 63) ; *cafenelele* (*Al.*, 193) ; *marineriu* (*Al.*, 191) ; *confetărie* (*Kog.*, 136, 135) *confetar* (*Kog.*, 137) ; *antrelele* (*Kog.*, 136).

Dintre scriitorii generației de la 1848, Negruzzi, Gr. Alecsandrescu și Bolintineanu sînt mai receptivi, evident și sub influența lui I. A. Rădulescu, la împrumutul din italiană : *atelagiu* (NP, 32), *echipagiu* (NP, 33) dar și *peisaj* (NP, I, 192) : *romanț* „roman“ (NP, 10), it. *romanzo*; *sugetul* (*Alex.*, *Memorial*), it. *suggetto* ; *popol* (*Alex.*, *Bol.*) ; *punt* (Negruzzi, Bolintineanu etc.) ; *gelozie*, *sorginte* (Bolintineanu). Cele mai multe dintre aceste neologisme (*romanț*, *punt*, *popol* etc.) erau curente în epocă.

O tendință de italienizare a formelor neologismelor este manifestă în primele scrieri ale lui Filimon și în scrierile lui Al. Odobescu. Dăm cîteva exemple din ultimul scriitor : *tendență* (*Odob.*, 223), *tendențe* (224), it. *tendenza* ; *elocuență*, *elocuent* (245), it. *eloquenza*, *eloquente*, fr. *éloquent* ; *canzonetă* (250), it. *canzonetta* ; *enunciarea* (309), it. *enunciazione* ; ni se *prezentă* (283, 299), it. *presentare*, *fr. présenter* etc.

3.4.3.2. A d a p t a r e a m o r f o l o g i c ă a n e o l o g i s m e l o r. Fluctuațiile în forma morfologică a unor neologisme pot fi explicate în general prin doi factori. Unul, de natură externă, se referă la influența limbilor din care au provenit neologismele respective. De ex. forma *analis* (Rus., 55 ; Kog. 115) poate fi explicată prin aspectul formal al cuvîntului corespunzător din franceză (gr. lat. *analysis*, fr. fem. *analyse)*. Forma tîrzie de gen feminin *analiză* este influențată de genul cuvîntului respectiv din franceză. Altul, de natură internă, se referă la posibilitatea de încadrare a împrumuturilor la mai multe paradigme existente în limba română. De exemplu subst. *mobil* „mobilă" *(Al.)* este încadrat la plural în cele două paradigme ale genului neutru : *mobile (Kog.)* și *mobiluri (Kog.)*. Formele neutre în *-uri* sînt uneori considerate învechite și populare chiar de către scriitorii generației de la 1848. În acest sens este interesant un citat din M. Kogălniceanu, în care variantele neutre în *-e* aparțin vorbirii autorului, iar cele în *-uri* (pentru aceleași cuvinte) aparțin vorbirii unui personaj, care aparține unui alt mediu social și de cultură. „Societatea noastră era adunată într-un salon, a căria nu ți-oi face descrierea, macar oricît de à l a m o d e să fie descrierile **saloanelor** și a **mobilelor** din capitalie — pentru provinciali, carii după asemenea descrieri își *aranjarisesc salonurile* și-și cumpără *mobilurile*" (sublinierea prin litere cursive aparține autorului. *Kog.*, 98. Anul 1841). Tot învechită se consideră și forma unui neologism romanic conjugat cu sufix grecesc *(aranjarisi)*.

S u b s t a n t i v u l. Finala *-ie* indică în multe cazuri filiera rusă a împrumuturilor : *acția (Băl.*, 6), rus. *akcija ; studie* moldovană (*Rus.*, 10), *studia (Al.*, 49), pl. *studii* (*Al.*, 50) ; *vacanție, armie, gvardie* (*Al.*, *Băl.* etc.), rus. *vakancija, armija, gvardija*.

Finala *-ie* s-a extins prin analogie și la cuvinte ca : *lojie (Kog.*, 39), *capitalie (Kog.*, 89, 91). Finala *ie* în loc de *ă* este frecventă la scriitorii moldoveni. Mai dăm cîteva exemple din scrierile lui M. Kogălniceanu : *ignoranția* (150), *impotenția* (38), *sentențiile* (93), *Moldavia* (179 ; 185), dar și *Moldova* (104, 118) etc.

Finala *-ție* de la cuvinte de tipul *nație* (rus. *nacija*) s-a extins prin analogie și la alte neologisme (de ex. *esaltație) : espiație* (*Băl.*, 7), *transformație* (*Băl.*, 6) ; *nație* (*Al.*, 201), *profanație* (Kog., 60), *declarațiile* (*Kog.*, 91) ; *poziție* (*Bol.*, 11) etc. Terminația *ție* poate fi explicată, însă, și direct de la nominativele latinești de tipul *natio*.

Pînă în jurul anului 1860, finala *-ție* (în loc de *-țiune*) este întrebuințată atît de scriitorii munteni, cît și de scriitorii moldoveni. Influența latinizantă sau italienizantă, mai puternică la scriitorii munteni, se reflectă și prin adoptarea formelor în *-iune* după 1860 mai ales. Forme în *-iune* folosește Bolintineanu în romanul *Elena ;* la Filimon apare de regulă folosirea terminației *-iune ;* Odobescu folosește aproape totdeauna terminația *-țiune* la împrumuturi romanice al căror corespondent în franceză se termină în *-tion*, în italiană în *-zione*, în latină în *-tio / -tionis ;* rom. *conversațiune* (*Odob.*, 224), fr. *conversation ;* it. *conversazione ;* lat. *conversatio-onis ; atribuțiuni* (*Odob.*, 209), *convincțiunea* (283), *invențiune* (213), *imitațiune* (215), *observațiuni* (206), *traducțiunilor* (305) etc. Ghica în *Scrisorile* sale folosește de asemenea terminația *-iune*. Scriitorii moldoveni s-au dovedit refractari acestei

norme literare. Alecsandri, de ex., scrie încă cu terminația *-ie* și în 1880 (vezi *Porojan*).

Păstrarea formei mai vechi de masculin la singularul unor substantive: *un orchestru* (*Al.* 75), acest *problem* (*Al.*, 187), *metod* (NP, 11) și *metoda* (*Kog.*, 107), *moral* „morală“ (*Kog.*, 135), *suvenir* (*Kog.* 116; *Al.* 72) și pl. *suvenirurile* (*Rus.*, 19); sg. *suvenire* (*Kog.*, 37), *favorul* (*Băl.*, 159), *onorul* (NP, 160) și *onoarea* (NP, 7, 278).

Forma de feminin a subst. *murmură* (< fr. masc. *murmure*), prin adaptarea lui *e* mut final din franceză la *-ă*; *murmura* (*Al.*, 47; NP, 110), dar și *un murmur* (*Al.* 45; 51).

Numeroase substantive neologice încadrate la genul neutru formează pluralul cu desinența *-uri*: *omnibusurile* (NI, 325), *paragrafurile* (NI, 333), *caprifuri* (NI, 73), *participuri* (NP, 149), *verburilor* (NP, 210), *staturi* (NP, 32), *atributuri* (NP, 304), *defecturile* (NP, 304), *punturile* (NI, 326), *puncturi* (*Rus.*, 42), *oteluri* (NI, 326); *palaturi* (*Al.* 47; *Kog.*, 43), *catarguri* (*Al.*, 67), *monumenturi* (*Al.*, 201), *incidenturi* (*Al.*, 224), *jurnalurile* (*Al.*, 224), *progresuri* (*Al.*, 51), *aplauzuri* (*Al.*, 51); *colegiuri* (*Kog.*, 109), *instituturi* (*Kog.*, 109); *individ* — *individurile* (*Băl.* 6); *pretexturi* (NP, 17) și *pretexte* (NP, 109), *apartamenturile* (NP., 108), *apartamentele* (NP, 67), *romanțuri* (NP, 246); *romanțe* (NP, 228); *versurile* (NP., 71), *verse* (NP, 285), *profesuri* (NP, 39), *profese* (NP, 203).

Substantive neologice încadrate la genul neutru formează pluralul cu desinența *-e*, ulterior înlocuită: *acoardele* cîntecului (NP, 239), *domene* (NI, 192), *imne* (NP, 149), *arabesce* (pentru *arabescuri*) (NO, 229), *frac* — *frace* (NP. 147); *fraci* (*Rus.*, 18); *moravele* parisienilor (an. 1862, *Bol.*, 128), *gimnaze* (*Kog.*, 109), *privilege* (anul 1862, *Bol.*, 123).

Influența latiniștilor și a analogiștilor se manifestă în scrisul lui Al. Odobescu și prin formarea pluralului unor substantive neutre terminate în *-iu* (*studiu*) cu desinența *-e* (ulterior trecut la *-i*): *studiele* (*Odob.*, 287), *studii* (*Odob.*, 221). *Studie*, după modelul lat. *studia*, care, dacă ar fi fost moștenit în limba română, ar fi dat *studie* (*a* neacc. > *ă*, apoi *-e*, ca în *familia* > *femeie*); *personagiu* (252) — pl. *personagie*, *personagiele* (211).

A d j e c t i v u l. În scrierile lui Russo apar forme învechite ale unor adjective neologice: interes *particularnic* (130), clevetirile *formalnice* (139); însușirile *aristocraticești* (133), *aritmeticească* (10), *politicești* (101), *patrioticesc* (140).

Folosirea sufixului *-esc* (*-ească*) în forme în care azi a fost eliminat: limba *grecească* (Kog., 105); limba *franțuzească* (Rus., 90).

V e r b u l. Absența sufixelor *-iza* și *-fica*: dacii se *romaniră* (NI, 201); *modifiază* (*Rus.*, 109). Este interesant un comentariu privitor la introducerea unor forme în *-iza*: „nu se pot numi provinciali, ci *provincializați*, o numire care cît pentru mine o urăsc mai mult decît toate poreclile din lume... fui, ce scîrnav nume!“ (*Kog.*, 121).

Încadrarea unor verbe terminate în franceză în *-(u) er* la conjugarea I (*-ua*): *a se constitua* (Băl., 13); *a institua* (NP, 203); *constituiază* (Rus., 57).

Forme frecvente cu sufixul *-ez* la indicativ (și conjunctiv) prezent: *imitează* (*Al.*, 274); *ecsecutează* (NI, 329), *circulează* sîngele (NO, 212),

se respectează (N III, 186), *merită* (N III, 151), *salutează* (N III. 115), *să te prezintez* (Bol., 139), *aprobez (Bol.* 128) etc.

Sub influența modelului francez, unele verbe se conjugă fără sufix : *stim „stimez“* (NP, 200), ei *fumă „fumează“* (NI, 238), *să se consoale* (Bol., 146).

4. Concluzii. Descrierea normelor literare în toate stilurile funcționale ale limbii (științific, administrativ, publicistic, artistic — poezie și proză) în secolul al XIX-lea ne permite să reținem în concluzie cîteva aspecte cu caracter general ale normei în această perioadă.

1. Procesul de unificare și modernizare se manifestă în toate compartimentele limbii (fonetică, morfologie, sintaxă, lexic) la nivelul tuturor stilurilor limbii literare.

2. Unificarea și modernizarea prin renunțare la regionalisme și arhaisme continuă și după 1880.

3. Perioada 1830—1870 / 1880 constituie un moment în evoluția limbii literare cînd toate graiurile își aduc contribuția la unificarea normei.

4. Deși în general scriitorii moldoveni pașoptiști respectă în multe privințe programul *Daciei literare* cu privire la unificarea și modernizarea limbii literare, totuși ei sînt consecvenți în folosirea regionalismelor, și nu numai a celor de ordin fonetic. Dintre scriitorii moldoveni din generația de la 1848, Russo cultivă cu predilecție elementul vechi și popular, adeseori cu caracter regional.

5. Retragerea turcismelor, a grecismelor sau chiar a unor împrumuturi rusești reprezentînd mai ales terminologia oficial-administrativă în fondul pasiv al limbii constituie un proces mai mult sau mai puțin îndelungat, început în jurul anului 1830 și neîncheiat încă în jurul anului 1860.

6. Unificarea și modernizarea limbii literare se manifestă mai ales prin intensificarea procesului de pătrundere și impunere a neologismelor latino-romanice în toate stilurile limbii literare.

7. Introducerea neologismelor latino-romanice în diferite etape și din limbi sau pe căi diferite determină apariția unor norme fluctuante și în ceea ce privește pronunțarea și morfologia împrumuturilor.

8. Neologismele franceze intrate pe cale orală sînt reprezentate în cea mai mare măsură de scriitorii generației de la 1848, care vorbeau curent franțuzește. Dintre aceștia, Bălcescu și Bolintineanu folosesc mai multe barbarisme. Scriitorii moldoveni din aceeași generație folosesc mai frecvent forme învechite ale neologismelor, adeseori după un model rusesc al adaptării cuvintelor de origine franceză. Și de această dată, Al. Russo prezintă o adevărată predilecție pentru formele mai vechi : *epohă, țeremonii, ofițial, țivil ; filologhie* (și *filologie*), *formalnic, patrioticesc, publicarisind* (p. 129) etc. Formele cu *țe, ți* (alături de cele cu *ce, ci* mai numeroase) se păstrează ca oscilații ale normei literare și după 1850. Formele cu *ghe, ghi* au fost mai repede substituite de formele romanice cu *ge, gi*. De exemplu forma *filologhie* la Al. Russo constituie o excepție.

9. După 1840, apar noi aspecte ale neologismelor și sub influența diferitelor direcții puriste (latinismul, italienismul, analogismul). Ele par a șoca mai ales prin adoptarea unor terminații : „Unul preface toată

limba în *iune*, altul în *ție*, altul în *iu*, altul în *înt*... de nu știi cum să te întorci între aceste patru puncturi cardinale a gramaticilor" (Russo, *Cugetări*, p. 42) ; „acea gloată care prin o generală convenție (iertați-mi că nu zic *convenciune*) se numește obicinuit *societate aleasă*" (*Kog.*, *Tainele inimei*, 1850, p. 130).

10 Latinismul și italienismul au avut o influență mai mare asupra impunerii unor forme ca norme ale limbii literare. După 1860, anumite tendințe latinizante (de ex. generalizarea scrierii cu *iune* a neologismelor franceze terminate în *ie* [fr.*ion*]) sînt manifeste și în stilul artistic: Bolintineanu, dar mai ales Filimon, Odobescu resprectă normele literare ale epocii în scrierile lor din această perioadă.

11 S-ar părea că influența latinismului și a italienismului s-a exercitat cu preponderență în stilurile non-artistice ale limbii literare, întrucît aici se putea impune, într-adevăr, o normă o f i c i a l ă. Dintre scriitori, cei munteni au fost mai receptivi la inovațiile latiniștilor, italieniștilor și chiar ale anologiștilor.

12 Ideea reactualizării unor cuvinte de origine latină intrate în fondul pasiv al limbii și-a găsit ecou mai ales în poezie la Asachi, Heliade, Gr. Alecsandrescu, Bolintineanu.

13 Chiar dacă în jurul anului 1880 unificarea formelor pentru cuvintele neologice a atins un înalt grad, și datorită acțiunilor latinizante sau italienizante, totuși norma literară în evoluția ei ulterioară nu mai păstrează toate aspectele formale ale neologismelor din perioada 1860—1880.

BIBLIOGRAFIE

N. C a m a r i a n o, *Influența franceză în Principatele române prin filieră neogrecească*, în „Revista Fundațiilor" a. IX (1942), p. 397 ; S e x t i l P u ș c a r i u, *Limba română*, vol. I, București, 1940 ; I o r g u I o r d a n, *Influențe rusești asupra limbii române*, București, 1949, p. 1—16 ; I o r g u I o r d a n, *Limba română contemporană*, ed. a II-a, București, 1956 ; A l. G r a u r, *Studii de lingvistică generală*. Variantă nouă, București, 1963 ; E m i l P e t r o v i c i, *Baza dialectală a limbii noastre naționale*, în LR, IX (1960), nr. 5 ; P e t r e V. H a n e ș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Ed. a II-a, București, 1926 ; G. I v ă n e s c u, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1947, p. 66—137 ; G. I v ă n e s c u și L. L e o n t e, *Fonetica și morfologia neologismelor române de origine latină și romanică*, în SC Șt. (Iași), VII (1966), fasc. 2, p. 1—24 ; L u i z a ș. M i r c e a S e c h e, *Despre adaptarea neologismelor în limba română literară*, în LR, 6, 1965 ; L u i z a și M i r c e a S e c h e, *Contribuții la problema unificării limbii române literare în secolul al XIX-lea. În jurul problemei „muntenizării"*, în LR, nr. 2, 1961 ; N. A. U r s u, *Observații asupra adaptării adjectivelor neologice la sistemul morfologic al limbii române, în jurul anului 1800*, în LR, nr. 5, 1964 ; N. A. U r s u, *Le problème de l'étymologie des neologisme du roumain*, în RRL, X, nr. 1—3, 1965 ; G. I s t r a t e, *Fenomene specifice limbii române literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în AUI, XI (1965), nr. 1, p. 1—9 ; A l. N i c u l e s c u, *Din vocabularul limbii române literare în secolul al XIX-lea*, în SCL, XI (1960), nr. 3, p. 581—592 ; T. V i a n u, *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în LR, III (1954), nr. 4,

p. 45 şi urm.; Theodor Hristea, *Probleme de etimologie*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1968 (în special capitolul *Calcul lingvistic*); acad. Al. Rosetti şi B. Cazacu, *Probleme de fonetică*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; B. Cazacu, *Probleme ale studierii lexicului*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; G. Ivănescu, *Îndrumări în cercetarea morfologiei*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; V. Guţu-Romalo, *Cîteva probleme ale studierii sintaxei*, în SILRL, sec. XIX, vol. I; Dan Simonescu, *Contribuţia lui M. Kogălniceanu la dezvoltarea şi îmbogăţirea limbii literare*, în CILRL, sec. XIX, 1956, p. 67 şi urm.; Liviu Leonte, *Limba scrierilor româneşti ale lui Alecu Russo*, în SC Şt. (Iaşi), XI (1968), nr. 1—2, p. 1—73; Paula Diaconescu, *Limba şi stilul lui Constantin Negruzzi*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 38 şi urm.; Paul Lăzărescu, *Grigore Alexandrescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 78 şi urm.; C. Cruceru, *Limba şi stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 105 şi urm.; Magdalena Georgescu, *Aspecte ale procesului de unificare lingvistică în operele lui D. Bolintineanu*, în *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. III, Buc., 1974, p. 81—103; Tudor Vianu, *Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 144 şi urm.; Gabriel Ţepelea, *Observaţii asupra limbii şi stilului lui Nicolae Bălcescu*, în Gabriel Ţepelea, *Corelaţia limbă-literatură*, Bucureşti, 1971; B. Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba şi stilul operei lui Vasile Alecsandri*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 163 şi urm.; Ion Gheţie, *Limba şi stilul lui N. Filimon*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 221 şi urm.; Ion Gheţie, *Observaţii privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon*, în CILRL, sec. XIX, vol. III, Buc., 1962, p. 151—189; Tudor Vianu, *Observaţii asupra limbii şi stilului lui A. I. Odobescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 241 şi urm.; Şerban Cioculescu, *Limba literară a lui I. Ghica*, în CILRL, sec. XIX, vol. II, Buc., 1858, p. 167 şi urm.; Ion Diaconescu, *Concurenţa dintre infinitiv şi conjunctiv în limba română*, în LL, nr. 3, 1972.



2. STILUL ÎN PROZA SCRIITORILOR PAŞOPTIŞTI

a. PROZA PROPRIU-ZISĂ

INTERPRETAREA STRUCTURILOR NARATIVE.
MODALITĂŢI NARATIVE ÎN PROZA SCRIITORILOR PAŞOPTIŞTI.

1. Descrierea unui text după modelul lingvistic al frazei. Modalităţi de expunere într-un text narativ: *naraţiune* şi *reprezentare (stil direct); stil indirect liber. Reprezentarea în planul naratorului.*

2. *Naraţiune* şi *descriere*. **3.** Tipologia stilistică a *structurilor narative*. **4.** Textul ca *structură* de unităţi narative. Unităţi narative relaţionale: *independente; regente* şi *subordonate.*

1. În stadiul actual al cercetărilor operelor narative s-au impus trei principii fundamentale:[1] **A.** se admite ideea unei structuri narative; **B.** descoperirea ei necesită şi o metodă deductivă; **C.** lingvistica oferă modelul, adică teoria în descrierea structurilor narative.

1.1. Citind un articol de jurnal, de ex., constatăm că el devine înţeles în ansamblul succesiunii lui de fraze. Sensul acestui articol nu este însă echivalent cu suma sensurilor frazelor izolate care-l compun. Chiar la nivelul lecturii descoperim că există o coerenţă superioară inte-

---

[1] Vezi, dintre lucrările relativ mai vechi, *Communications*, Seuil, 8, 1966; Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura tineretului, Bucureşti, 1968; în special cap. III: *Structura operei literare*; dintre lucrările mai noi: *Rhétorique générale* par le groupe μ, Paris, 1970, p. 171 şi urm.; Ion Coteanu, *Stilistica*; *Id.*, *Este literatura numai un fapt de limbă?*, în „Analele Universităţii Bucureşti seria *Limbă şi literatură română*, an. XXI, nr. 1/2, 1972; Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*. Editura Minerva, Bucureşti, 1972; *Sémiotique narrative et textuelle*, ouvrage présenté par Claude Chabrol, Librairie Larousse, 1973; C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, 1974.

gratoare, dincolo de frază. Competența noastră lingvistică este în primul rînd „*textuală*".

Un prim principiu fundamental în analiza unei opere constă în a reafirma existența a două nivele diferite : *fraza* și *textul*. Așadar există o gramatică (o structură) a frazei și o gramatică (o structură) a textului, care nu pot fi confundate una cu alta, dar prima poate servi ca model de descriere pentru a doua. Prin urmare, lingvistica trebuie să ofere modelul (teoria) de analiză a unui text în general, a textului narativ în particular.

Posibilitatea descrierii unui text după un model lingvistic al frazei decurge din însăși structura textului. Construit dintr-un ansamblu organizat de fraze, textul este „une grande phrase"[2], o unitate semnificativă superioară frazei, dar care nu este lipsită de principalele elemente ale structurii frazei.

Caracteristica fundamentală a unui text, ca și a unei fraze, este funcționalitatea lui ca unitate între conținut și expresie (funcție semiotică). Posibilitatea segmentării textului în unități semnificative decurge tocmai din această trăsătură a construirii lui. Retorica clasică a avut în vedere implicit caracterul biplan al textului literar, judecînd după semnificația termenilor : *inventio* (în planul conținutului) și *dispositio*, *elocutio* (în planul expresiei). În cercetările actuale de analiză textuală, precum și în retorica modernă[3], se afirmă explicit caracterul biplan al textului, iar elementul lui artistic este analizat atît în planul semnificațiilor, cît și în planul expresiei. În cele mai multe cercetări se afirmă, însă, faptul că tocmai pentru a înțelege, la un nivel superior, unitatea operei, trebuie mai întîi să se izoleze în analiză cele două planuri[4]. Această izolare nu este însă absolută, întrucît în analiza unei unități dintr-un plan se are în vedere funcția de interdependență (de solidaritate) a celor două planuri. Astfel, descrierea bazată pe teoria nivelelor (în ambele planuri) preconizează principiul a două tipuri de relații : *distribuționale* (dacă relațiile sînt situate la același nivel al operei literare) și *integrative* (dacă relațiile sînt sesizate de la un nivel la altul). Într-o analiză structurală a operei, singure relațiile distribuționale nu pot conduce la degajarea sensului[5]. În acest scop este necesară perspectiva ierarhică (integratoare) a unităților diferitelor nivele ale operei.

Dintre conceptele împrumutate lingvisticii în analiza textului narativ, mai importante prin rezultatele analizei, ni se par următoarele două : *structură semiotică a textului narativ* și *nivele ierarhice*.

După Tz. Todorov[6], structura semiotică a operei narative comportă următoarele două planuri (termenul ni se pare mai potrivit decît termenul *nivel* folosit de autorul citat).

---

[2] Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, Seuil, 8, 1966, p. 3—4.

[3] Vezi *Rhétorique générale* par le groupe μ, p. 171—172.

[4] Vezi, de ex., Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în *Communications*, Seuil, nr. 8, 1966, p. 127.

[5] R. Barthes, *op. cit.*, p. 5.

[6] *op. cit.*, p. 126 și urm.

Povestirea. Comportă două subnivele : *logica acțiunilor* [7] și *personajele cu raporturile dintre ele* [8].

Comunicarea narativă [9] sau **discursul narativ** (act de vorbire adresată de narator lectorului), adică textul narativ semnificant (cf. Segre, op. cit.).

1.2. În cele ce urmează vom prezenta criteriile de analiză ale comunicării narative (discursul, conceput sub două laturi : act de *producere* și act *produs*, adică *enunțare și enunț*).

Textul narativ prezintă, ca și fraza (comp. analiza verbului în propoziție), mărci de *persoană, timp, mod, aspect „inscrites dans l'énoncé, dans l'act produit"*.

1.2.1. Persoana [10]. După R. Barthes, narațiunea propriu-zisă (sau codul naratorului) nu cunoaște, de altfel ca și limba, decît două sisteme de semne : *personal (pers. I)* și *apersonal* (absența *pers. I ;* prezența pers. a III-a privește evenimentul narat ; în acest caz, după părerea lui Benveniste „personne ne parle"). *Apersonalul* este marca tradițională a povestirii. Sistemul temporal primar, propriu acestui tip de povestire, este *aoristul.*

1.2.2. Timpul. Exprimă raportul dintre timpul povestirii (adică timpul evenimentelor narate) și cel al enunțului [11]. Ultimul — precizează Todorov — este un timp *linear,* pe cînd primul este *pluridimensional.* În povestire mai multe evenimente pot să se deruleze în același timp (de ex. copilul *doarme* și *visează,* iar cîinele *privește* și *latră),* dar enunțul trebuie să le pună în mod obligatoriu într-o ordine succesivă.

Este necesară următoarea precizare pe care o aducem la constatarea autorului citat. De obicei, structura exterioară a textului în această situație este o succesiune de propoziții coordonate (de obicei juxtapuse), însumate într-o suită de fraze juxtapuse. Totuși, chiar în acest tip elementar de structură narativă, enunțul poate exprima adeseori ceva mai mult decît o simplă înlănțuire de acțiuni la un anumit timp. Astfel, dată fiind *ordinea* membrelor lui, o suită de acțiuni, exprimate prin verbe la același timp, poate implica un raport de anterioritate sau de posterioritate

---

[7] În ierarhia celor trei nivele stabilite de R. Barthes (*op. cit.*, 6), corespondentul ar fi primul nivel : *funcțiile* (în sensul acestui cuvînt la Propp : acțiunea unui personaj, definită din punctul de vedere al semnificației pentru dezvoltarea relatării în totalitatea sa). Iată definiția funcției (atom narativ) după Propp : *„Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quel que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies"*.

[8] La R. Barthes, corespondentul ar fi al doilea nivel : *acțiunile* (în sensul acestui cuvînt la Greimas, autor care consideră personajele ca actanți).

[9] La R. Barthes, corespondentul ar fi al treilea nivel : *narațiunea.* Cele două planuri ale operei narative stabilite de Todorov constituie *forma conținutului (povestirea)* și *forma expresiei (discursul narativ)* în prezentarea structurii semiotice a textului de către autorii *Retoricii generale.* Mai recent, vezi rafinarea analizei narațiunii cu respectarea celor două planuri, propuse încă de formaliști ruși, la Cesare Segre, *Le strutture e il tempo,* p. 3 și urm.

[10] La Tz. Todorov, *persoana* nu este indicată în mod explicit, alături de ceilalți indici ai narativității.

[11] Vezi Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 139.

între acțiunile în lanț. Alteori *relația* dintre acțiuni este explicitată prin prezența elementelor de relație (conjuncții, adverbe relative) în frază. Așadar, la baza enunțului nu stă în primul rînd o simplă înlănțuire de acțiuni la un anumit timp, ci o *succesiune dinamică*, cu relații implicite sau explicite între elementele care o alcătuiesc. Un exemplu care o poate ilustra: *Muma își părăsea copiii și bărbatul soția pe mînile cioclilor... Toți bețivii, toți destrămații își atîrnau un șervet roșu de gît, se urcau într-un car cu boi, și porneau pe hoție din casă în casă, din curte în curte. Ei se introduceau ziua și noaptea prin locuințele oamenilor și puneau mîna pe ce găseau, luau bani, argintării, ceasornice, scule, șaluri etc., fără ca nimeni să îndrăznească a li se împotrivi. Fugea lumea de dînșii ca de moarte, căci ei luau pe bolnavi sau pe morți în spinare, îi trînteau în car, claie peste grămadă, și porneau cu carul plin spre Dudești sau spre Cioplea, unde erau ordiile ciumaților.* (Ion Ghica, *Din vremea lui Caragea*).

1.2.3. Aspectul, adică felul în care povestirea este percepută de narator[12]. Mai precis, aspectul reflectă relația dintre personaj și narator[13]. De exemplu, viziunea, perspectiva, asupra evenimentelor poate fi a naratorului-autor (diferit sau nu de personaj) sau a unui narator-personaj în povestire.

Naratorul este autorul: *Borsecul e un ce care nu se poate numi nici tîrg, nici sat, pentru că n-are nici uliți, nici magazii, nici locuitori. El este o adunătură de vreo cincizeci de case de lemn pustii și are multă asămănare cu muștele, care stau moarte toată iarna, pentru ca să învieze în primăvară. Trii părți a anului Borsecul este o cușcă deșartă, pe care numai urșii din munți o vizitează poate; iar cum sosește luna lui iunie, atunci ca o persoană leșinată ce își vine în simțiri, el începe a prinde suflet sau, mai bine zicînd, la suflete.* (V. Alecsandri, *Borsec*).

Cînd se apropia ziua nunții, mahalaua se împodobea cu brazi de la casa ginerului pînă la casa miresei. În ajunul nunții, cam după-amiazi, porneau **călțunăresele,** *tot cucoane ales dintre rudele cele mai frumoase ale ginerelui, în trăsuri înhămate cu armăsari de preț. Întîia călțunăreasă intra la mireasă purtînd o cație de argint cu flori suflate în aur, din care ieșea fum de udagaciu și de curse; ea mai purta și o stropitoare din care arunca apă de trandafir, semnul curățeniei, și ura miresei să fie totdauna spălată și parfumată. O a doua călțunăreasă ducea pe tava de argint florile cu cari se împodobeau cununiile. A treia călțunăreasă aducea o tavă cu peteală, semnul bogăției. Veneau în urmă celelalte călțunărese cu zece-douăsprezece tave încărcate cu tot felul de daruri: șaluri, giuvaere, stofe scumpe, bani, cofeturi etc.* (Ion Ghica, *op. cit.*).

Din textele reproduse se constată că persoana (locutorul) și timpul enunțării nu sînt marcate, ceea ce înseamnă că actul de comunicare este orientat exclusiv spre referent, adică spre ce se relatează. *Persoana a III-a* din enunț este expresia acestei orientări, nu vizează planul autorului-narator care este suprimat. După marca categoriei de *persoană*, textele reproduse ilustrează tipul de narație *apersonală, obiectivă*.

---

12 Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 139.
13 *Id.*, *ib.*, p. 141.

N a r a t o r u l   e s t e   u n   p e r s o n a j. Relatarea retrospectivă din perspectiva unui personaj presupune mai totdeauna tehnica „povestirii în povestire" sau a „povestirii în dialog" ; este, așadar, de obicei, o secvență integrată. Fragmentele următoare care o ilustrează sînt numai izolări dintr-o narațiune din perspectiva autorului-narator : *Trii zile după acea întîmplare,* **mă găseam** *cu nevasta în căsuța mea. Afară era un întuneric de nu-ți puteai zări mîna ; nici o stea nu strălucea pe cer și bătea un vînt rece, care șuiera pintre crăpăturile ușii. Elenuța era îngrijită, și din vreme în vreme își făcea cruce.* **Eu însumi mă simțeam** *neliniștit, căci o presimțire uricioasă* **mă tulbura** (Alecsandri, *O primblare la munți).*

Îmi aduc aminte ca acum [14], *era în ziua de Ignat cînd* **am trecut** *Dunărea pe gheață și* **ne-am așezat** *în meterezuri. Cum* **ne**-*au simțit spurcații de turci, au început să dea năvală asupra* **noastră,** *trămitea tot zeibegi d-ăia cu cealmalele cît o claie pe cap, și arapi d-ăia negri și buzați, încălecați pe niște cai de scoteau foc pe nări ; venea tot iureș cu iataganul în dinți și cu pistoalele întinse în amîndouă mînile, de ți le punea sub nas. P-atunci nu erau puști d-astea lungile pînă la bătălie, ci venea moartea de-ți sta dinainte ceasuri întregi, de-o vedeai bine în față* (Ghica, *Polcovnicul Ioniță Ceganu*).

Enunțarea (secvența declarativă) și enunțul au marcă temporală diferită : *prezent* (e n u n ț a r e) / *timpuri trecute* (e n u n ț). *Pers. I,* marcată în enunțare, în e n u n ț este firească, atîta vreme cît naratorul (locutorul) este un personaj în povestire și, în această calitate, ia parte la evenimentele narate. *Pers. I pl.* în e n u n ț exprimă asocierea altor personaje, alături de personajul-narator, la evenimentele narate.

Narațiunea în care naratorul (diferit sau nu de autor) este implicat ca personaj în povestire se numește *participare. Pers. I* în e n u n ț este marca gramaticală fundamentală a participării.

N a r a t o r u l - a u t o r   e s t e   u n   p e r s o n a j   în povestire : *Cu cît însă* **ne înaintam,** *valurile clocotea, roțile luneca pe petre, caii se spăria, vezeteul îndesa cu țipetele și cu biciul, și Bistrița se suia mereu ! Iară* **noi... noi nici cîntam, nici rîdeam. Știu** [15] *însă că atunci am fi schimbat cu bucurie locurile noastre pe tronuri.* (Alecsandri, *O primblare la munți).*

Naratorul (personaj sau autor) este marcat în enunțare (secvența declarativă) prin *pers. I.* Naratorul-personaj (diferit sau nu de autor) este marcat în enunțul narativ, ca participant la evenimentele narate, prin *pers. I.*

În concluzie, după mărcile categoriei de *persoană* în enunțul narativ ale relației dintre autor și personaj în povestire, reținem următoarele structuri narative : 1) *narațiune apersonală* (absența pers. I a naratorului) și 2) *narațiune personală* sau *participare* (prezența și a pers. I a naratorului). Amîndouă aceste tipuri de narațiune realizează în enunț

---

[14] Fragmentul subliniat este un indice al enunțării. Nu este specific narațiunii din perspectiva unui personaj, întrucît un indice al enunțării poate apărea și în narațiunea din perspectiva autorului.

[15] Verbul la prezent marchează planul enunțării.

pers. a III-a, marcă a planului evenimentului narat. Această persoană fiind singura marcată în primul tip de narațiune și indicînd f u n c ț i a r e f e r e n ț i a l ă a comunicării narative, narațiunea apersonală se numește și narațiune *obiectivă*. Dat fiind că marca personală a participării este *pers. I*, indice al f u n c ț i e i s u b i e c t i v e (tot în sensul funcțiilor actului de comunicare stabilite de R. Jakobson), participarea se numește și *narațiune subiectivă*.

Rămîne de remarcat însă faptul că termenii *apersonal* și *obiectiv* se referă la planuri distincte : primul, la planul naratorului ; al doilea, la planul evenimentului narat. Deci nici participarea nu este lipsită de un aspect *obiectiv*. În opoziția privativă (nu echipolentă) dintre narațiunea *apersonală* și cea *personală*, marca o b i e c t i v constituie baza opoziției, nu caracteristica unuia dintre termenii opoziției. Tocmai această descriere relațională a celor două tipuri de narațiune lipsește la autorii care le-au diferențiat. Problema implică o constatare de ordin teoretic mai general. Orice act de comunicare — lingvistic sau literar — implică funcția referențială ca bază a lui. Funcția subiectivă este facultativă. De aceea, pe plan stilistic, ea constituie termenul marcat. În consecință, este numită și funcție *expresivă*.

1.2.4. Modul indică tipul de enunț folosit de narator pentru a face cunoscută relatarea[16]. Există două moduri (stiluri) fundamentale ale unei expuneri : **A. narațiune** și **B. reprezentare**[17] (de ex. vorbirea personajelor redată în *stil direct*). Important este să se marcheze, în diferitele modalități de expunere, o p o z i ț i a fundamentală dintre p l a n u l a u t o r u l u i și p l a n u l p e r s o n a j u l u i[18].

1.2.4.1. În consecință, în planul autorului **relatarea** se realizează în următoarele două stiluri narative.

A. **Stil narativ propriu-zis :**

Narație **obiectivă** (pers. I a autorului-narator nu este marcată ; enunțul narativ este marcat prin *pers. a III-a*).

Narație **subiectivă** (pers. I marcată în enunțul narativ). Amîndouă aceste structuri au fost ilustrate mai sus.

B. **Stil direct :**

Expunerea **adresată** (persoana a II-a marcată în enunțul narativ). Ca structură narativă, adresarea vizează de obicei raportul dintre autor (narator) și un interlocutor care nu este personaj în povestire ; de ex. raportul dintre autor (narator) și cititor. Expunerea adresată este o formulă narativă în s t i l d i r e c t (relatarea se menține în planul autorului), cu mărcile lui specifice — pers. a II-a, interogația, exclamația — prin care se reliefează funcția c o n a t i v ă a comunicării

---

[16] T z. T o d o r o v, *op. cit.*, p. 139 ; pp. 143—145.

[17] T z. T o d o r o v, *op. cit.*, p. 144 ; vezi și *Rhétorique générale*, p. 118.

[18] Cf. T z. T o d o r o v, *„Poétique"*, în *„Qu'est-ce-que le structuralisme ?"*, Seuil, Paris, 1968, p. 121.

narative. Sub raport compozițional, ea este o structură narativă prin excelență *discontinuă*.

Expunerea este adresată de către autor unui interlcutor care nu face parte din povestire (poate fi cititorul):

> **Știi** *că în anul 1821, a izbutit revoluția Greciei, și că ea își avu începutul în Iași...* (Negruzzi, *Scrisoarea* VII).
>
> *Ș-apoi trebuie* **să știți** *că pentru scriitorii români, aceste ulițe anonime au un mare folos. Ele te mîntuie de o mulțime de uri moștenitoare ca discordia lui Atreu și a lui Tiest* (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).
>
> **Te duci** *la țară să-***ți** *vinzi stogurile de fîn, să-***ți** *vinzi grîul din gropi [...]. Ei bine, în mijlocul unor asemenea ocupații,* **întîmplatu-ți-s-a** *vr-odată* **să vezi** *sau* **s-auzi** *măcar cum fac flăcăii curte fetelor, mai ales la munte?* (Kogălniceanu, *Nou chip de a face curte*).

Interlocutorul (poate fi cititorul sau chiar autorul deghizat într-un interlocutor imaginar etc.), ca presupus partener al povestirii, poate fi reprezentat în text printr-o intervenție directă. Expunerea ia, în această situație, forma unui *dialog fictiv*, acesta fiind, la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, un tip retoric de expunere:

> *Nou? Da ce-i astăzi nou subt soare? Nu sunt toate trecute? Nu sunt toate vechi? Nu-i cinstea veche, încît n-o mai găsești pe pămînt? [...] Ș-apoi mai ai încă pretenție să ne areți ceva nou, și încă ce? — Un nou chip de a face curte! Asta este, zeu, o mare obrăznicie din parte-ți; cînd știi că în veacul ist de aur, noi am învechit toate chipurile de a face și de a resface curte.*

Urmează expunerea adresată a autorului:

> *Ei bine! cu toate aceste, chipul meu este nou, pentru că este nevinovat; și că pentru oameni civilizați ca dumneavoastră, numai nevinovăția a mai rămas încă un lucru nou, nevăzut, neauzit.*
>
> *Cîteodată ți se întîmplă poate să te duci la țară; asta n-o faci ca să te miri de frumusețele naturei, ca să privești mărețul răsărit al soarelui peste înaltele vîrfuri ale Carpaților [...]. Nu! Dumneata nu ești așa de nebun să te miri de niște asemine secături. Ce este natura, ce este poezia pentru dumneata?* (Kogălniceanu, *Nou chip de a face curte*).

Expunerea este adresată de către autor unui personaj (diferit de autor) care face parte din povestire:

> *Verzi sînt dealurile* **tale,** *frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul* **tău;**

munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile; nopțile **tale** *încîntă auzul, ziua farmecă văzutul...* **Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?...** *(Cîntarea României).*

Personajul este România personificată. Personificarea prin adresare este aici procedeu r e t o r i c.

În cele ce urmează vom prezenta tipurile de „devieri" de la *norma* narativă manifestată în cele două tipuri de structuri (*A, B*) pe care le-am stabilit în raport cu menținerea relatării în *planul autorului*. Prin *deviere* de la o structură narativă oarecare înțelegem o formă de *reprezentare în stil direct* a vorbirii *autorului* sau a *personajelor*, prin care se întrerupe continuitatea lineară a enunțului narativ și, deci, prin care se realizează o „accidentare" a lui. Ca și vorbirea unui personaj, vorbirea directă a autorului integrată într-o structură narativă constituie *devierea, abaterea* de la desfășurarea „normală" a relatării pe care o accidentează. Așadar, vom stabili o ierarhie a tipurilor de deviere în raport cu planul *(autor / personaj)* în care se manifestă reprezentarea (stilul direct). În concluzie, considerăm pertinente atît distincția dintre *narație* și *reprezentare (stil direct),* cît și distincția dintre *normă* și *abatere* în structura unui text narativ, pentru ierarhizarea enunțurilor lui. Și nu numai atît, pentru că dacă, spre exemplu, reprezentarea în stil direct a vorbirii personajelor se substituie în întregime narațiunii, atunci *abaterea* devine *normă,* dar norma unui alt gen de proză, *drama.*

1.2.4.1.1. Reprezentarea în **stil direct** *a vorbirii autorului,* ca modalitate de detașare a acestuia de planul narativ propriu-zis al textului, se realizează în structuri diverse ale adresării, în funcție de cui se adresează autorul. Vorbirea autorului poate fi adresată unui interlocutor care nu face parte din povestire (de ex. cititorul), unui personaj din povestire, diferit sau nu de autor, sau lui însuși.

Vom ilustra în cele ce urmează unele structuri ale reprezentării vorbirii autorului, detașate de planul narativ propriu-zis.

Adresarea c ă t r e u n d e s t i n a t a r, c ă r u i a a u t o r u l i s e p o a t e a s o c i a s a u n u, c a r e n u f a c e p a r t e d i n p o v e s t i r e.

Apoi la 1828, apucă din nou fracul, își lasă favoriți mari și barbetă, își puse și ochilari. Zice că nu se va mai schimba, dar **putem să-l credem ?** *(Negruzzi, Au mai pățit-o și alții).*

Comentariul aparține autorului care-și asociază pe cititor (ascultător) — comp. secvența verbală la *pers. I pl.,* care se apropie de funcția persoanei a II-a sg. cu înțeles general. Această modalitate de dramatizare a narației este o manifestare a orallității, o formulă de stil oral, care nu poate avea, însă, în toate situațiile o proveniență populară, așa cum se consideră de obicei.

Iată un alt exemplu, din aceeași scriere a lui C. Negruzzi, în care cititorul, alături de autor, este asimilat unui interlocutor abstract, marcat în enunț prin persoana a II-a cu înțeles general. (Fragmentele spațiate

constituie alte modalități de expunere care sparg linearitatea desfășurării narative propriu-zise) :

Trei groaznice focuri a cercat acest oraș. S-ar fi putut face pe un plan mai nou, dar nimeni nu-și bate capul, și după ideea noastră au cuvînt! Ce! să-și facă casa în linia uliții ca să nu poată dormi după prînz de duruitul trăsurilor?.... *Osteneala i-ar omorî.* Pentru ce să îmblu pe jos, dacă am trăsură? — **Ce răspuns să dai la un așa bun cuvînt?**

*

Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțite taie în carne vie... dar pepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec sabiei... inimele slăbesc... fug... **stați**... *arcul se întinde din nou (Cîntarea României).*

Adresarea autorului către el însuși (*autoadresarea* prin dedublare sau *monolog interior* în planul autorului-narator).

Dar văd, înalto nobleță și respectabile public, că m-am depărtat cu totul de sujetul meu. În loc să vă vorbesc curat și scurt de iluzii pierdute, mă apuc să vă povestesc de atîte bădăganii, de ulițe anonime, de iarmaroace, de Bahlui, de cinste și de iubire de patrie, ca și cînd dumneavoastră ați avea ceva a face cu cinstea și cu patria. **Retro, Satana!** (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute).*

Structurile de reprezentare a vorbirii autorului în stil direct au și o valoare estetică în sine, la fel cu structurile de reprezentare a vorbirii personajelor în stil direct.[19] Dincolo de funcția de dramatizare a narațiunii, reprezentarea vorbirii autorului are o funcție de dezvăluire a atitudinii lui față de evenimentul narat. În raport cu structura narativă realizată ca adresare și care, în această calitate, are aceleași funcții, *reprezentarea* în planul autorului, ca formulă deviantă, dobîndește și funcții expresive specifice.

În continuare, luăm în discuție forme de reprezentare a autorului în narațiune, altele decît cele în stil direct.

Trebuie să se considere[20] o formă de reprezentare a autorului, alături de intervenția lui în stil direct, un *act de reflecție* al naratorului sau chiar *limbajul figurat* (comparație, metaforă etc.). Într-adevăr, toate aceste modalități marchează într-un fel vorbirea autorului, adică stilul lui individual de reprezentare a faptului narat.

În textele care urmează subliniem diversele modalități *(stil direct, limbaj figurat, un act de reflecție)* ale **reprezentării** în planul autorului

19 Vezi Tz. Todorov, *op. cit.*, 1966, p. 144 și 145.
20 *Id., ib.*, p. 144 și 145.

considerate *d e v i e r i* (deci fenomene stilistice) în raport cu desfășurarea „normală" a relatării.

> *În sfîrșit de este și tînăr și nu pre slut, apoi nu poate tăgădui că ulițele orașilor europenești, trase cu sfoara, au multă monotonie și obosesc vederea, în vreme ce ale Iașilor înfățoșînd, la toți zece pași, un nou punt de privire, arată o varietate drăgălașă; și e pre mulțemit dacă, după ce merge pe jos prin pulbere pîn-în glezne, în primejdie a fi călcat de carete și drosce, scapă în hudița unei mahalale, ajunge la o căsuță cunoscută unde era așteptat, își lasă galoșii la scară, intră obosit și trudit, și vede* că îi aduc d u l c e ț i. *(sub. aut.)* — **O, ce bun obicei!** (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții).*

Cuvîntul *dulceți* reprezintă o particularitate a vorbirii personajului pe care autorul o păstrează în planul narativ pentru a realiza un efect de evocare. Stilul narativ cu trăsături lexicale specifice personajului este utilizat mai ales de Negruzzi și Kogălniceanu dintre scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

> *Cu toate acestea, bunul oraș începu a-și schimba* tualeta, *și,* **zău! ne pare rău,** *căci e* **slut** *astfel îmbrăcat jumătate cu frac și jumătate cu șalvari roși,* **întocmai ca un unter-ofițer,** *pe care l-am văzut la informarea miliției, încins cu* sabie *piste giubeaua blănită cu cacom, purtînd pinteni și șapcă cu roșu (Id. ib.).*

> *Dacă te-ai întîmplat a fi vreodată la apusul soarelui pe dealul Cetății într-o seară a lunii lui iunie, după ce* **ai privit** *steaua zilei coborîndu-se după muntele Pionul, și după ce treptat razele lui încep a se stinge în umbrele nopții, în acel chiar-obscur* **priincios** *ochiului, spune-mi întrunatu-ți-ai vederea de pe culmele învecinate pline de verdeață și* **de bucurie** *asupra orașului ce* **zace** *la picioarele tale,* **beat** *de vuiet,* **culcat** *pe costișa lui* **ca să-și odihnească mădulările cele de granit?** *Luata-i seama atunci la o* **ceață** *ce vine și se întinde* **ca un giulgiu mortuar** *piste vîrful turnurilor și al clopotniților,* **ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei;** *care uneori* **ca un zmeu se încolăcește** *împregiurul orașului, sau* **c a u n Briareu își întinde brațele** *în toate părțile, însemnînd feluri de figuri* **fantastice, precum un mare caleidoscop?** *Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țerii, și pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi* **pre Asmodeu, dracul șchiop** *și, de se poate, să-l întovărășești de la* **p a l a t u l** *bogatului ce se vîrcolește în patul său, pînă la* **coliba** *săracului ce doarme pe așternutul său de paie? O! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi, și poate,* **ca și Iona ț-ai fi sfîșiat haina strigînd vai!** *Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghi, unde să nu te*

ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns **precum un filosof pe ruinele Palmirei,** *gîndind la trecuta mărire a strămoșilor.* (Negruzzi, *Scrisoarea XIX*).

O adunare fără femei este **ca o grădină fără flori, ca un bărbat fără barbă și musteți, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără proțesuri, ca un tînăr fără amor și, în sfîrșit, ca toate comparațiile din lume.** (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Sarja limbajului figurat (prin suita de comparații care marchează o lipsă de unitate a lor) implică în textul reprodus și alte valențe, de ex. i r o n i a autorului, care se revarsă asupra povestirii. Avalanșa de comparații întrerupe progresiv legătura cu relatarea inițială și dobîndește o valoare în sine, vizează un anume efect (ironia) de captare a cititorului.

Procedeul de întrerupere (mai ales prin lungi comentarii) a relatării înainte ca ea să se fi înfiripat sau de întîrziere a ei este obișnuit scriitorului Kogălniceanu în special, dar și altor scriitori retorici (de ex. Al Russo) din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Din vorbă în vorbă, din hohot în hohot și din cîntec în cîntec, ne trezirăm deodată în mijlocul Bistriții. Atunci, **ca și cînd o putere nevăzută ne-ar fi strîns de gît,** *glasurile noastre se stinseră și se făcu între noi adîncă tăcere. Cîteva* **fețe schimba fețe,** *căci Bistrița clocotea împrejurul nostru,* **pare că ar fi dorit a ne trimite în fundul ei ca să ne sfîrșim concertul ;** *valurile se izbea cu o răpegiune* **turbată** *asupra roților și clatina trăsura* **ca cu o mînă de urieș.** (Alecsandri, *O primblare la munți*).

Cînd era la cîte un ziafet, își sufleca mînecile și iată cum frigea mielul : îl înjunghia, îl spînteca, îi scotea pîntecele, îl cosea la loc și-l acoperea cu pielea, după aceea îl băga într-o groapă plină de jeratec cu curpeni de viță sălbatecă, unde-l lăsa pînă cînd pocnea ca un tun ; atunci îl scotea, îl învălea într-o pînză și-l ungea c-un fel de salță inventată de dînsul, făcută cu vin amestecat cu usturoi pisat și cu băcănii, cu lămîie și cu sare, și te poftea la masă, **ș-apoi să nu-și fi lins degetele. Nici repauzatul Homer, bucătarul bucătarilor, nu știa să dea o friptură mai bună** (I. Ghica, Școala de acum 50 de ani) *.

Imaginea autorului nu apare numai la nivelul enunțului narativ, ci și la nivelul operei în totalitatea sa, întrucît autorul este acela care

* „Născocitorul mielului năbușit" — după o expresie a lui N. F i l i m o n din *Ciocoii vechi și noi* — este la I. Ghica chiar autorul romanului menționat, care descrie el însuși, în cap. XII al romanului citat, în aceiași termeni, pregătirea acestei „delicioase fripturi" de către „hoții din pădure". De aceea, în romanul lui Filimon, friptura se numește și „miel fript hoțește".

selectează evenimentele, care ne face „să vedem“ acţiunile prin prisma unor personaje sau prin propria sa viziune.

1.2.4.1.2. **Reprezentarea** în **stil direct** *a vorbirii personajelor* antrenează în textul narativ trecerea de la codul naratorului la codul personajului.

Adresarea de către un personaj altui personaj (diferit sau nu de narator) din povestire. O structură a adresării este *discursul* (monolog adresat), adeseori un pretext de digresiune în text, de introducere a unei descrieri, a unei povestiri din perspectiva personajului. Cu această funcţie, discursul caracterizează cu predilecţie proza lui C. Negruzzi şi V. Alecsandri.

> **Priveşte,** el zise deodată cu un glas puternic; **priveşte, iubite,** *cu ce mărime soarele se ascunde după munţii care se înalţă în faţa* **noastră.** *Nu-ţi pare că asistezi la dărîmarea împărăţiei romane ?* ... **Priveşte** *norii aceştia văpsiţi de purpura razelor lui, cum se ridică către ceriuri ca o jertvă a pămîntului făcută în gloria preaputernicului ziditor.* **Uită-te** *şi* **te miră** *de frumuseţile patriei* **mele** : *în faţa noastră poeticul Arno şerpuieşte prin cîmpii vesele şi prin lunci misterioase, şi malurile sale vuiesc de cîntecele melodioase ale păsărilor ; în dreapta verzile colnice acoperite cu grădini şi palaturi de marmură se par că zîmbesc una altia ca nişte copile ce s-ar uita în oglindă ; în stînga se intinde o cîmpie plină de livezi, prin care se rătăcesc vro cîteva grupe de amorezi ; în urmă-***ne** *se clatină un zid de copaci tufoşi, care opreşte vuietul oraşului de a veni pănă la* **noi** ; *numai murmura trista a lui Arno tulbură tăcerea adîncă ce* **ne** *împregiură* . . . (Alecsandri, *Buchetiera de la Florenţa*).

Iată un discurs demonstrativ ca mijloc de caracterizare a personajului la C. Negruzzi :

> Sala era plină. Auditoriul se alcătuia mai ales din dame bătrîne, mume a băieţilor, care ascultau într-o relgioasă tăcere.
>
> *„Pre evghenicoşilor boieri şi cucoane,* zicea el, *am avut cinste a înfăţoşa d-voastre prohorisirile ucenicilor mei în istorie, cetire, scriere, aritmetică. Acum voi avea cinste a arăta că limba noastră, pre care toţi socot că o ştiu, dar nime nu o ştie cumsecade, nu este fără gramatică, fără sintaxis şi fără ortografie ; ci mai ales în acest pont al ortografiei întrece pe multe altele. Două pilde voi arăta“.*
>
> Sfîrşind, îşi puse ochilarii, tinse tabla neagră, şi chemînd un băiet ca de nouă ani, îi dete condeiul de credă. (Negruzzi, *Cum am învăţat româneşte*).

M. Kogălniceanu *(Nou chip de a face curte)* introduce în relatare *oraţia*, prin care personajul popular *„îşi dezvăleşte toate florile retoricei“.*

Adresarea personajului către el însuși (autoadresare prin dedublare sau *monolog interior* în planul personajului, diferit sau nu de narator).

> *Deșanțată pretenție!* zicea coconașul răsucindu-și musteţile. *Zice că i-am jurat s-o iau, ca cînd astfel de jurăminte să mai țin vreodată* (Negruzzi, *Zoe).*
>
> A doua zi, profesorul veni; și după acea de datorie bună dimineață, scoase din sîn o broșură cartonată cu hîrtie pestriță, zicîndu-mi c-un zîmbet plin de încredere în sine: „nădejduiesc că ne vom înțelege amîndoi. Această filadă nu sînt la îndoială că în puține zile o vei învața".
>
> O! am gîndit, *acesta e negreșit vr-un extract lesnicios a sistemului său de învățătură.* (Negruzzi, *Cum am învățat românește).*
>
> *„El oare să fie?* gîndeam în mine) *tînărul italian cu care am petrecut atîta vreme în capitalia Franției?"* (Alecsandri, *Buchetiera de la Florența).*

T. Vianu a arătat că analiza unui proces psihologic în monolog interior este specifică romanului *Elena* (1862) de D. Bolintineanu. Reproducem un monolog al Elenei, în care vorbirea interioară se desfășoară în propoziții și fraze scurte, separate prin puncte de suspensie care substituie expresia raporturilor logice:

„Muzica m-a obosit! zise ea. Această lume ce primesc nu poate să mă distreze; din contra, îmi face rău ... nu voi mai primi pe nimeni ... Alexandru pleacă mîne ... mi se pare un caracter fantasc... dar un suflet nobil și delicat... Însă pentru ce oare pleacă atît de curînd?... o să se înturne dupe trei zile... Ce avea Caterina de îl ruga atît să rămîie?... Ar face mai bine să nu mai revie... Nici nu cred a se înturna...

E cochetă Caterina, cîteodată indiscretă. Mîne nu voi mai invita pe Alexandru să se înturne... Voi fi ferice... Apoi daca s-ar înturna? Ce mi pasă mie... El nu face nici un rău aici. Un om mai mult, nu este nimic... Copila mea plînge! Sărmane îngerel! Vei fi tu oare mai ferice decît maică-ta?... Să mă scol să deștept doica... o lumină în camera de la colț... cine doarme acolo?... Alexandru și Georges... Sînt două ore de dimineață... Alexandru e încă deștept... Să mă uit... Dumnezeule... el este! scrie pe o carte... albumul meu, îl recunosc... scrie... îl închide... ia altă carte! citește... ce cărți sînt în budoriul meu?... **Le lys dans la vallée** *... Ce imprudință... am scris niște cugetări triste; le citește... tremur... lasă cartea... se culcă... lumina se stinge... poate că nu a citit... nu a găsit acele rînduri... o, ce indiscrețiune... el doarme... toată lumea doarme... eu sufer!..."*

Descrierea unui proces psihologic al personajului prin monolog interior apare și la N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi* — monologul lui Dinu Păturică, p. 49—50 — cu întreaga recuzită de procedee retorice (enumerări, întrebări, amplificări etc.), iar mai tîrziu, într-o altă structură stilistică, la B. Delavrancea (acesta preferă — după cum a precizat T. Vianu, *Studii de stilistică*, 1968, p. 137 — formula stilului indirect liber, cultivată cu predilecție, după constatarea noastră, și în proza lui Al. Macedonski:

Zi de august, Pe drum de poștă, Între cotețe, Nicu Dereanu etc.), apoi, în literatura dintre cele două războaie, la Camil Petrescu, a cărui contribuție stilistică în domeniul descrierii unui proces interior a fost relevată de G. Călinescu, T. Vianu și de alți cercetători.

Dialogul. La Alecsandri, dialogul constituie, ca și monologul, un pretext de desfășurare a relatării prin prisma unui personaj, adeseori el însuși implicat în acțiunea evenimentului narat. Uneori, structura narativă în planul autorului devine, logic, structura secundară în raport cu dialogul *(Istoria unui galbîn)* care poate constitui el însuși singura structură compozițională a tetxului *(Un salon din Iași)*. După părerea noastră, *Un salon din Iași* iese din sfera prozei propriu-zise și se încadrează, ca specie distinctă, genului dramatic.

1.2.4.1.3. Stilul mixt (Doležel). *Interferența dintre stilul direct și stilul indirect* în planul narativ al autorului sau al unui personaj constituie un al treilea tip de enunț deviant în structura narativă a unui text :

> De te vor pofti la masă, tu nu te trage sub masă ; dar nu fi supărător c-o zice *că : Mart din post nu mai lipsește.* (Negruzzi, *Scrisoarea XII*).
>
> Poate că cetitorii noștri v o r s ă ș t i e — pentru că se găsesc oameni curiozi ce vor să le știe toate — *ce făcu el patruzeci ani, și se trezi așa tîrziu ca să se însoare?* (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții).*

1.2.4.1.4. Stilul indirect liber : neutralizare a opoziției dintre stilul direct și stilul indirect, prin anularea frontierei dintre planul naratolui *(narație)* și planul personajului *(reprezentare, stil direct).*

Din exemplele de mai sus se constată că o variantă a stilului direct cu mărci ale stilului indirect sau cea a stilului indirect cu mărci ale stilului direct constituie o modalitate de relatare în care cel puțin una dintre particularitățile fiecăruia dintre cele două stiluri este m a r c a t ă în enunț.

Stilul indirect liber [21] corespunde unei modalități de relatare în care opoziția dintre *narație* și *reprezentare (stil direct)* a vorbirii personajului este n e u t r a l i z a t ă, în sensul că sînt e l i m i n a t e mărcile de reproducere în stil indirect a vorbirii unui personaj (verbe *dicendi, conjuncții*) și m o d i f i c a t e mărcile de persoană la verb și la pronume (transpunerea de la *pers. I* la *pers. a III-a*, ca și în stilul indirect) etc.

> Poate că cetitorii noștri vor să știe — p e n t r u c ă s e g ă s e s c o a m e n i c u r i o z i c e v o r s ă l e ș t i e t o a t e — c e f ă c u e l p a t r u z e c i a n i, ș i s e t r e z i

---

[21] Asupra conceptului de *stil indirect liber*, vezi, spre exemplu, *Gramatica limbii române*, vol. II, Ed. Acad., București, 1963, p. 342—355 ; M i h a e l a M a n c a ș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972 ; *Id., Caracteristici sintactice, lexicale și intonaționale ale stilului indirect liber în limba română*, în LL, vol. III, 1972, p. 567—581. Pentru varianta stilului indirect cu mărci ale stilului direct, vezi S a n d a G o l o p e n ț i a, *Despre o variantă a vorbirii indirecte*, în SCL, X (1959), nr. 4.

a ș a t î r z i u c a s ă s e î n s o a r e? *Precum întru toate, postelnicul Zimbolici era și întru aceasta nehotărît.* **Oare să se însoare, ori să nu se însoare ?** *Acest gînd l-a cumpănit douăzeci de ani. În sfîrșit într-una din zile, supărat pe femei că nu-i mai priimesc curtea, repeta dictonul lui favorit* „o a r e s ă m ă î n s o r, o r i s ă n u m ă î n s o r", *cînd îi veni în minte că demuazela Agapița, de curînd ieșită din pensionat, are zestre de o mie galbeni venit pe an.* Ș i e u a m î n c ă p e a t î t a, *gîndi postelnicul ;* **ce bună treabă !** (Negruzzi, *Au mai pățit-o și alții).*

Textul este interesant sub aspectul întreruperii linearității povestirii prin *„infracțiuni"* dintre cele mai variate: c o m e n t a r i u a l a u t o r u l u i, i n t e r f e r e n ț ă î n t r e s t i l d i r e c t ș i s t i l i n d i r e c t în reproducerea unei replici, **stil indirect liber,** i n t r o d u c e r e a î n r e l a t a r e a d i c t o n u l u i u n u i p e r s o n a j, m o n o l o g i n t e r i o r (în planul personajului).

Sigismund zicea: „L a c e a s l u j i t p î n - a i c i p a c e a c u t u r c u l ? A o b i c i n u i p e n e s i m ț i t e p o p o a r e l e n o a s t r e n e n o r o c i t e a s e î n g r e u i a c u u n j u g n e s u f e r i t". **Mai bine dar să-l scuture și a se uni cu împăratul și ceilalți prinți creștini, și a se lepăda de alianța cu turcii, pe atît rușinoasă, pe cît e primejdioasă pentru mîntuire,** *și că Dumnezeu le va fi priincios la un proiect așa drept.* Aceasta zicea Sigismund în public și particular. (Bălcescu, *Opere alese,* București, 1960, p. 30).

Prin textul reprodus vrem să atragem atenția asupra ambiguității mesajului, asupra faptului că autorul pare a-și lua asupra sa și afirmațiile presonajului redate în stil direct. Prima parte a reproducerii vorbirii personajului în *stil direct* este cuprinsă între semnele citării. A doua parte (**Mai bine... mîntuire**) a reproducerii vorbirii personajului, care constituie atitudinea lui față de un eveniment (ș i p o a t e ș i a a u t o r u l u i), este scoasă dintre semnele citării. A treia parte a reproducerii vorbirii personajului este introdusă în *stil indirect.* Enunțul în stil indirect se leagă de precedentul prin conjuncția *și,* care marchează între ele un raport de coordonare copulativ.

1.2.5. Exemplele citate din texte ale unor scriitori reprezentativi ai perioadei pașoptiste (chiar dacă a publicat mai tîrziu, I. Ghica aparține ca stil și acestei perioade) ilustrează varietatea tehnicii narative în proza modernă încă de la începuturile ei, precum și varietatea „infracțiunilor" din interiorul unei relatări, unele dintre ele explicabile în primul rînd prin influența unor modele străine, în speță franceze. Totuși, elementele de oralitate nu pot fi ignorate nici la nivelul modalităților de expunere în proza românească la începuturile ei.

Stilul livresc, în speță retoric, și stilul oral de factură populară se interferează și la nivelul expunerii în proza scriitorilor din generația pașoptistă. De această interferență ne vom ocupa într-un capitol special.

2. Narațiune și descriere. Pînă aici am considerat narațiunea fără referință la obiectul relatării. În raport cu obiectul relatării s-a operat în primul rînd distincția dintre *narațiune* și *descriere* (aceasta din urmă fiind considerată o frontieră interioară a relatării)[22].

Orice operă narativă comportă, deși intim legate și în proporții foarte variabile, pe de o parte relatarea de acțiuni și evenimente (*narațiunea* propriu-zisă) și pe de altă parte, înfățișarea de obiecte, de personaje, de peisaje etc.[23].

Opoziția dintre *narațiune* și *descriere* este o distincție relativ recentă ; nu pare ca ea să aibă o existență mult mai veche decît secolul al XIX-lea, cînd introducerea unor lungi pasaje descriptive într-un gen tipic narativ — ca romanul spre exemplu — pune în evidență resursele și exigențele procedeului[24]. În acest sens, G. Genette citează pe Boileau (*Art. Poét.* III, 257—258) : *Soyez vif et pressé dans vos narrations ; / Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.*

În mare, pot fi reținute două funcții ale descrierii : [25] **a.** *ornantă* și **b.** *explicativă* și *simbolică.*

a) Retorica tradițională consideră descrierea printre alte figuri de stil, printre ornamentele unui text. Descrierea apare ca o *pauză* în povestire. Probabil Boileau a avut în vedere aceeași funcție ornantă a descrierii, cînd recomanda „bogăția“ și „pompa“ în acest gen.

b) A doua funcție a descrierii s-a impus cu Balzac[26] în tradiția genului romanesc. Portretele fizice, descrierile de îmbrăcăminte, de obiecte care mobilizează interioare au funcția, la Balzac și la succesorii săi realiști, să descopere și în același timp să justifice psihologia personajelor[27]. În această situație, descrierea devine, ceea ce nu era în perioada clasică, element major al expunerii[28].

În acest cadru general al dezvoltării literaturii europene trebuie interpretate și *„fiziologiile“* în spiritul *fiziognomiei* lui Lavater și în maniera descrierilor de portrete fizice și de îmbrăcăminte ale lui Balzac (amîndoi cunoscuți și citați de unii scriitori ai generației pașoptiste — de ex. de C. Negruzzi, M. Kogălniceanu), precum și încercările timide de descriere a interioarelor la scriitori ca Negruzzi, Kogălniceanu, Bolintineanu, accentuate apoi în proza lui N. Filimon, iar, mai tîrziu, în proza lui G. Călinescu.

În literatura europeană, evoluția formelor narative marcînd substituirea unei descrieri cu funcție ornantă printr-alta cu funcție semnificantă s-a întins cel puțin pînă la începutul secolului al XX-lea[29]. În ceea ce privește romanul contemporan — remarcă G. Genette — acesta s-a manifestat mai întîi ca tendință de eliberare a modului descriptiv de cel al povestirii. Romanul actual — precizează același autor, exemplificînd cu opera lui Robbe-Grillet — apare poate mai

---

22 Vezi Gérard Genette, *Frontières du récit*, în *Communications*, Seuil, 8, 1966, p. 152—163.
23 *Id.*, *ib.*, 156.
24 *Id.*, *ib.*, 156.
25 *Id.*, *ib.*, 157.
26 *Id.*, *ib.*, 157.
27 G. Genette, *op. cit.*, p. 157.
28 *Id.*, *ib.*, p. 157.
29 *Id.*, *ib.*, p. 157.

mult ca un efort pentru a construi povestirea printr-un mijloc aproape exclusiv descriptiv, confirmînd *finalitatea narativă* a descrierii.

Narațiunea vizează acțiuni sau evenimente considerate ca procese, fapt care explică aspectul ei *dinamic;* dimpotrivă, descrierea vizează obiecte considerate în simultaneitatea lor. Descrierea înfățișează procesele înseși „ca spectacol".

Diferența, deși nu este absolută, mai importantă dintre narațiune și descriere poate fi considerată *modalitatea de restituire temporală.* Narațiunea restituie, în succesiunea temporală a enunțului, succesiunea, de asemenea, temporală a evenimentelor ; descrierea prezintă, în succesiunea temporală a enunțului, obiecte simultane și juxtapuse în spațiu [30].

3. Tipologia stilistică a structurilor narative. Sinteza critică a unor aspecte privind o gramatică narativă a textului, efetcuată în expunerea de mai înainte, nu este lipsită de sugestia unei tipologii stilistice a structurilor narative. Această tipologie poate fi descrisă pe baza funcțiilor generate de factorii constitutivi ai actului de comunicare lingvistică, așa cum au fost ele reprezentate de către savantul american R. Jakobson.

Ca și în situația descrierii unei tipologii a stilurilor funcționale la nivelul limbii literare unde opoziția fundamentală : *artistic / non-artistic* are la bază orientarea comunicării spre m e s a j, la nivelul textului narativ, orientarea actului de comunicare asupra m e s a j u l u i este pertinentă pentru a distinge în opoziție două tipuri fundamentale de structuri narative : *narație propriu-zisă* și *reprezentare.* Într-adevăr, grija pentru forma relatării, pentru evitarea monotoniei în expunere justifică diferitele modalități de reprezentare (determinate, evident, de mai mulți factori — de ex. de specia literară la care aparține textul) în cadrul general al unei expuneri. Alegerea unei modalități de expunere relevă un act de vorbire, un *stil,* care poate fi *marcat* (reprezentarea) și *non-marcat* (narațiunea).

În cadrul narației, opoziția p r i v a t i v ă **apersonal** / **personal** *(pers. I / pers. II)* implică în enunț semne ale emițătorului *(pers. I* ; funcție *subiectivă)* sau ale receptorului *(pers. a II-a* ; funcție *conativă)* sau absența lor *(pers. III* în narație apersonală marchează funcția *obiectivă* sau *referențială).* Funcțiile *fatică* și *metalingvistică* sînt, de asemenea, marcate într-un enunț narativ. Afirmarea manifestării funcțiilor actului de comunicare lingvistică și la nivelul comunicării narative presupune însă descrierea relațiilor lor coerente în cadrul unui sistem.

Descrierea unei tipologii stilistice a textului pe baza funcțiilor actului de comunicare prezintă interes nu numai datorită caracterului adecvat al acestei metode (modelare a unui act de comunicare literară după un act de comunicare lingvistică), dar și prin realizarea caracterului unitar al descrierii structurii stilistice a limbii literare în general, atîta vreme cît am acceptat definirea și clasificarea stilurilor funcționale ale limbii literare pe baza acelorași funcții [31].

---

30 G. G e n e t t e, *op. cit.*, p. 158.

31 Vezi P a u l a D i a c o n e s c u, *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcționale ale limbii române literare moderne*, în SCL, XXV, nr. 3, 1974, p. 229—242 ; *Id.*, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, București, 1974, p. 87—97.

4. Textul ca structură de unități narative. Analiza textului narativ ca rețea de dependențe, de relații integrative, a fost întreprinsă de diverși cercetători străini la nivelul semnificațiilor lui. Aici vom pune problema segmentării textului narativ și a ierarhizării unităților lui la nivelul comunicării narative, ca act produs.

Secvențele textuale, obținute în urma unei operații de segmentare, nu coincid în mod necesar cu unitățile lingvistice *frază, propoziție* decît la nivele inferioare de segmentare. La primul nivel de segmentare, textul se alcătuiește din două unități : **enunțare** (marchează o frontieră exterioară a narației ; nu are caracter obligatoriu în text) și **relatare** propriu-zisă :

A

Vreau să-ți povestesc o istorie foarte de rîs. //

B

Era odată un împărat, împărat ceva cam despot ; era și un bramin, un bramin mare mandarin, pre a me lege, *păcat numai că ciobanul lui era mai șiret decît el.*

Împăratului nu-i păsa nici de cald nici de frig ; de multe ori, el dormea sub cort cu zeoa sa de fier ; de abie avea adeseori pîne neagră, apă și cașcaval ; mai adeseori încă, el suferea și foamea și setea.

Mult mai bine se căuta braminașul ; mult mai viteze îi era purtările la masă și în pat. Fața sa cea rătundă strălucea ca o lună plină. Trii oameni apucîndu-se de mînă, nu i-a fi putut încungiura pînticele.

De aceea, de multe ori împăratul îi căuta pricină. Cînd călarea, odată, într-o zi de arșiță, cu mare convoi de călarime, el întîlni pre braminul ce se primbla înaintea casei sale.

„Bun noroc, bun noroc" ! *gîndi împăratul în sîne. Pe urmă s-a închinat braminului, bătîndu-și gioc :*

— Ce faci umelită slugă a prea puternicului ; bine, tare bine, cum îmi pare ; [...]. Se zice **că ești omul cel mai viclean din lume ;** se zice **că mai auzi cum crește iarbă. Deci, ei, cinstite bramine, spre a-ți îndeletnici amîndoi obrazii cei grași, îți dau să strîci trii nucușoare frumușele.** *[...] Pe urmă împăratul se depărtează la treapăd, rîzînd.* (M. Kogălniceanu, *Împăratul și braminul* (1838). Localizare după balada *Der Kaiser und der Abt* (1784) de Gottfried August Bürger).

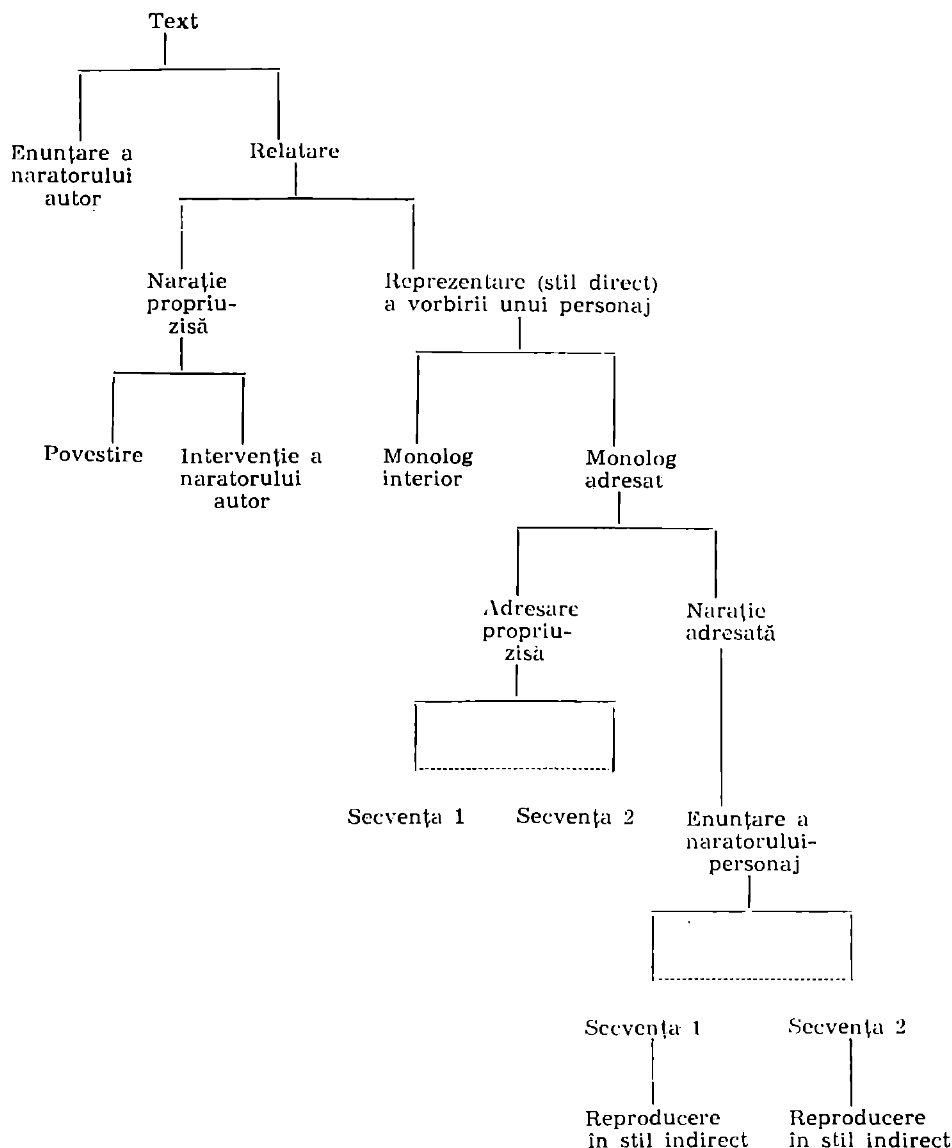
La rîndul ei, relatarea (în textul reprodus secvența **B**) se segmentează în unități narative distincte, corespunzătoare opoziției de planuri : autor/personaj. În textul reprodus (secvența **B**) : **narațiune propriu-zisă** (la care distingem unitățile : *povestirea* și *intervenția directă* a naratorului-autor : *pre a me lege*) și **reprezentare** a vorbirii unui personaj (sub forma de *monolog interior : „Bun noroc, bun noroc"* și de *monolog adresat : Ce faci, umelită slugă...).*

În același text, operația de segmentare poate fi continuată.

Monologul adresat se segmentează în secvențele : [I] *adresarea propriu-zisă* (care se segmentează la rîndul ei în două unități în raport de reuniune (coordonare) : 1) **Ce faci, umelită slugă...** și 2) **Deci, ei,**

cinstite bramine...) și [II] *narația adresată* (cu implicația pers. a II-a în enunț), care se segmentează la rîndul ei în *enunțare* din perspectiva narator-personaj (1. Se zice; 2. se zice — structuri *regente,* în raport de reuniune, cu marca *impersonal* în enunț) și *reproducere* (în stil *indirect,* deci unitate *subordonată*) : 1) **Că ești omul cel mai viclean din lume ;** 2) **că mai auzi cum crește iarba.**

Așadar, schema macrostructurii narative a textului reprodus este următoarea :



Schema pune în evidență *structura de adîncime* a textului, *relațiile de dependență (intergrative)* ale unităților lui narative. Un nivel superior integrează (subordonează) nivelul imediat inferior. Unitatea integratoare este unitate *regentă* în raport cu unitatea integrată, care este unitate *subordonată*.

După cum ilustrează textul analizat, sub raportul modului de relatare, compoziția unei specii literare în proza propriu-zisă (genul epic) este de obicei *mixtă*. O operă literară nu se constituie însă ca sumă de unități narative distincte, caracterizate numai printr-o simplă relație de distribuție, ci ca *structură* de asemenea unități, în sensul că diferitele ei tipuri de secvențe narative pot fi descrise ca unități *relaționale integrative*.

După natura relației de *independență* — care presupune sau nu o relație de *reuniune* a unităților independente — de *dependență* (sau *integrare*), se poate stabili într-un text, la fel ca în cadrul propoziției sau al frazei pentru unitățile care le alcătuiesc, *rangul* unităților narative în coerența de relații care le definește ca structuri ; înglobîndu-le, textul este o *macrostructură*. Unitățile lui fundamentale (la primele nivele superioare de segmentare) nu se plasează la nivelul frazei, ci la nivelul *relatării*. Textul narativ nu este o succesiune de fraze — cum se afirmă de obicei — ci o succesiune organizată de *structuri narative*, așa cum fraza nu este o succesiune de cuvinte sau de morfeme, ci o succesiune organizată de propoziții. Textul, ca și fraza, presupune o analiză după principiul stratificării.

În această lumină, **textul narativ** poate fi definit ca **o rețea de dependențe ale cărei noduri sînt alcătuite din structuri narative distincte după aspectul și modul relatării.** Analiza textului nu trebuie începută (sau sfîrșită) la nivelul frazei, ci la nivelul structurilor lui narative.

Unități narative independente : unități narative care nu se subordonează una alteia. De exemplu, în textul de mai sus, *enunțarea (Vreau să-ți povestesc o istorie foarte de rîs)* este independentă de *relatarea* care urmează. În narația propriu-zisă a aceluiași text, *intervenția naratorului-autor (pre a me lege)* este o secvență independentă în raport cu *povestirea*. Reprezentarea vorbirii unui personaj (sub cele două forme de monolog) este, de asemenea, o secvență independentă în raport cu *narația propriu-zisă*. În raport cu relatarea — unitate fundamentală integratoare la nivelul textului, *intervenția naratorului-autor*, *reprezentarea* vorbirii unui personaj *(stil direct)* constituie un fel de *„infracțiuni“*, de structuri care sparg unitatea compozițională a textului și care pot fi interpretate ca element de *„contrast stilistic“* — dacă folosim terminologia lui Riffaterre aplicată de acest autor în analiza stilului la nivele inferioare ale textului.

Unități narative regente și unități narative subordonate. Sînt unități care ocupă „ranguri“ diferite în relația de dependență care le caracterizează. În schema structurii narative a textului analizat sînt detașate unitățile *regente* de unitățile *subordonate* prin stabilirea ierarhiei de nivele integrative. Ilustrăm aici relația de dependență prin alte exemple. În textul : [**A**] **Spun drept** // [**B**] *că atunci m-am crezut*

încongiurat de vedenii, fantasme, stahii, strigoi și de toate ființele fantastice cîte gioacă parola și hora cu mezul nopții în lumina lunei (Alecsandri, *Istoria unui galbîn*), *enunțarea* constituie unitate *regentă*, iar *povestirea, unitate subordonată.*

[**A**] [**B**]

În textul : — **Mi-ai scris** // *că ai să-mi spui un lucru mare.* // **Să vedem, ce este ? spune, pentru că n-am cînd zăbovi,** adăogă tînărul, scuturînd ciubucul. (C. Negruzzi, *Zoe*), vorbirea unui personaj (*stil direct*), unitate regentă [**A**], integrează în *stil indirect,* deci ca unitate *subordonată,* reproducerea vorbirii altui personaj [**B**].

Unități narative coordonate. Sînt unități narative, pe același plan, care apar într-o relație de *reuniune* sau *asociere.* Iată, de pildă, două versete din *Cîntarea României,* construite ca *expunere adresată,* care apar ca unități reunite în ansamblul structurii textului :

Versetul 4

Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău ; munții se înalță trufași în văzduh ; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?...

Versetul 5

Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile ?... Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale ; soarele înrodește brazda ; mîna domnului te-a bucurat cu bunuri felurite, cu pomete și cu flori, cu avuție și cu frumusețe... Pentru ce gemi și țipi, țară bogată ?...

MODERNIZAREA NARAȚIEI ÎN PROZA DIN PERIOADA PAȘOPTISTĂ. ROMANTISMUL, FACTOR GENERATOR AL INOVAȚIILOR STILISTICE ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Ca și formarea limbajului poetic modern, începuturile prozei românești moderne se înscriu în primul rînd sub semnul imitației unor modele străine, mai ales apusene, în speță franceze. Influența unor modele străine este evidentă în primul rînd la nivelul genurilor și al speciilor literare abordate, precum și la nivelul structurii lor compoziționale și narative prin care se realizează, coborînd pînă la nivelul mijloacelor lingvistice prin care se realizează un anumit stil.

În cele ce urmează ne fixăm analiza asupra unor texte diferite ale celor mai reprezentativi prozatori din perioada pașoptistă : V. Alecsandri, Al. Russo, N. Bălcescu, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și, deși publică mult mai tîrziu, I. Ghica.

În expunerea asupra diverselor aspecte ale modernizării narației în proza scriitorilor pașoptiști, parte a unei prezentări asupra evoluției stilului artistic românesc, se impune să avem în vedere cîteva principii.

Textele supuse analizei trebuie să fie caracteristice pentru perioada care le-a generat și, în același timp, reprezentative în evoluția stilului prozei românești. Găsim aici un criteriu de selecție a lor. Astfel, am considerat proza *memorialistică* și proza *istorică* două tipuri caracteristice pentru literatura pașoptistă și reprezentative pentru evoluția stilului prozei românești în general.

Textele trebuie să manifeste anumite caractere formale unitare. Izolarea lor în analiză respectă acest criteriu. Astfel, analiza noastră începe cu poemul în proză *Cîntarea României*, text singular sub aspect compozițional în proza literară românească și cu o formulă narativă retorică specifică în evoluția stilului artistic românesc.

Conținutul textului, dar și formula sub care textul se înfățișează (scrisoare, expunere neadresată sau după alt criteriu : schiță, nuvelă, roman) impune realizarea unei anumite structuri narative. Începînd cu

deceniul al IV-lea al secolului trecut, proza românească crește în volum și cîștigă în varietate. Apariția unor genuri și specii noi : nuvela, schița (aceasta mai întîi în tiparele *Scrisorii)*, romanul epistolar etc., precum și diversificarea prozei sub aspect tematic : proză de observație, proză de inspirație tradițional-istorică etc. sau sub aspectul unei viziuni : proză sentimental-romantică, proză realistă impun modele narative noi, neexperimentate, sau consolidează modele narative tradiționale într-un context stilistic nou.

Un text trebuie să mijlocească înțelegerea unui anumit stil individual, dar și înțelegerea unei afinități stilistice între scriitori. Este aici un principiu modern de bază în analiza evoluției stilului artistic, pe care T. Vianu îl formula astfel în *Arta prozatorilor români : „Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă*".

STRUCTURA NARATIVĂ ŞI PROCEDEELE EI STILISTICE ÎN POEMUL CÎNTAREA ROMÂNIEI

1. Originalitatea compoziţională şi stilistică a poemului. **2.** Particularităţi de compoziţie. **3.** Structura narativă şi figurile. **4.** Fraza retorică. **5.** Stratul arhaic şi popular la nivel lexical, gramatical şi fonetic. **6.** Concluzii.

1. Textul iniţial a fost scris în limba franceză. Atribuită unui călugăr care ar fi scris-o pe la 1830, lucrarea s-a publicat pentru prima dată cu o „precuvîntare" iscălită de N. Bălcescu la 1851 în revista *România viitoare,* apoi, cu unele modificări faţă de versiunea anterioară, în *România literară* (1855), sub iniţialele lui Al. Russo şi fără precuvîntare.

Deşi fondul şi trăsăturile stilistice pertinente ale poemului nu diferă în cele două versiuni, între ele există, totuşi, numeroase deosebiri de detaliu. Astfel, textul publicat de Bălcescu cuprinde 61 de versete, pe cînd textul publicat de Al. Russo cuprinde 65 de versete. Versetele corespunzătoare din cele două variante diferă uneori ca expresie. În acest sens, oferim un exemplu :

Rom. viitoare
Versetul 5

Multe şi frumoase turme pasc văile ; soarele milostiv înrodeşte brazda : mîna Domnului te-a împodobit ca p-o mireasă ; livezile tale cele întinse sunt smălţuite cu flori felurite şi belşugarea varsă avuţiile sale peste cîmpii... O, bogata mea ţară pentru-ce gemi ?

Rom. literară
Versetul 5

Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile ?... Nu au răsărit florile, sunt turmele multe şi frumoase ce pasc văile tale : soarele înrodeşte brazda ; mîna Domnului te-au bucurat cu bunuri felurite, cu pomete şi cu flori, cu avuţie şi cu frumuseţe ... Pentru ce gemi şi ţipi ţară bogată ?...

Prin particularitățile ei compoziționale și de stil, *Cîntarea României* ilustrează o modalitate specifică a influenței retorismului romantic european în proza românească din perioada 1830—1870. Scrisă sub influența lucrării *Paroles d'un croyant* a romanticului francez F. de Lamennais (1782—1854), precum și sub influența altor scriitori romantici (Théophile Gautier, Adam Mickiewicz), *Cîntarea României* constituie o sinteză artistică originală a elementelor retoricii romantice împletite cu elemente ale stilului biblic (cele mai multe mediate prin textul lui Lamennais), cu altele cronicărești sau de proveniență folclorică.

Stilul biblic, folosit încă de Gh. Lazăr în cuvîntarea scrisă pentru solemnitatea înscăunării primului Domn pămîntean al Țării-Românești, dobîndește în *Cîntarea României* o notă distinctă prin fraza scurtă, energică, cu inversiuni expresive și ritm specific. Spiritul vechi și popular al limbii este surprinzător captat în formule ale retorismului romantic. Aceasta este marea inovație a stilului *Cîntării României* în evoluția limbii noastre literare.

2. În ceea ce privește **compoziția,** se remarcă mai întîi inovația în alcătuirea poemului prin structuri narative relativ a u t o n o m e, dispuse în cînturile care-l compun.

F r a g m e n t a r e a textului, marcată prin p u n c t e d e s u s p e n s i e, poate fi urmărită mai departe la nivelul frazei, al propoziției, al sintagmei. Fraza, fragmentată pînă la cele mai mici unități de semnificație autonome (cuvinte), își subordonează construcția după r e g u l i m e l o d i c e, nu gramaticale, și devine astfel principalul mijloc de s u g e s t i e al textului.

În această structură compozițională și gramaticală fragmentată se realizează evocarea galeriei de tablouri ale trecutului care nu au precizia caracteristică faptelor istorice și nu păstrează cronologia acestora. Deci structurile autonome ale textului, la diferitele lui nivele, corespund propriu-zis, nu unor evenimente narate, ci unor evenimente s u g e r a t e.

Fragmentările de text se succed într-o ordine liberă, fapt care permite reluarea unora dintre ele la distanță, precum și o combinare a lor specifică.

S i m e t r i a nu are, în *Cîntarea României,* o funcție pur ornantă. Ea constituie în primul rînd un element de compoziție, atîta vreme cît creează un echilibru, o armonie interioară a motivelor împletite în structura numai aparent dezorganizată a poemului, sau mai bine spus organizată, nu după reguli logico-gramaticale convenționale, ci după reguli stilistice proprii. La nivelul frazei, prin schemele variate pe care le realizează, simetria se subordonează unei structuri ritmice, muzicale. Formele sub care apare sînt specific retorice : *repetiția, inversiunea, enumerarea, construcția pe schema întrebare și răspuns, interogația retorică, apostrofa, antiteza* care obligă, ca și alte figuri de construcție, schema binară etc.

În cercetările de stilistică, termenul *simetrie* este folosit, cum dovedesc exemplificările, într-o accepție curentă. Simetric înseamnă „bine proporționat", „bine echilibrat". În accepție curentă, simetria este „mod de concordanță a mai multor părți prin care ele se înglobează într-un

întreg"[1], adică „armonie a proporţiilor"[2]. Simetria este însă şi un concept geometric riguros. „Un corp, o configuraţie spaţială este simetrică în raport cu un plan dat **E**, dacă el se suprapune cu sine însuşi cînd este oglindit, reflectat în **E**"[3]. *Simetria bilaterală* apare ca primul caz al unui concept geometric de simetrie, care se referă la operaţii ca oglindirile sau rotaţiile[4].

Simetria **bilaterală** este elementul fundamental de compoziţie în *Cîntarea României*. Secvenţa *centrală* (fundamentală) a textului, reprezentată prin *versetele 13—51* care cuprind evocarea *istoriei alegorice a patriei*, este încadrată de două secvenţe, *cea iniţială* alcătuită din *versetele 1—13*, *cea finală* alcătuită din *versetele 52—65*. Această imagine de reflectare a simetriei bilaterale este combinată cu o *translaţie*, întrucît *versetul 1* este aproape identic cu *versetul 52*, *versetul 2* este identic cu *versetul 53*, iar *versetul 3* cu *versetul 54*. Ne întrebăm dacă în *Cîntarea României* simetria bilaterală de reflectare la nivelul compoziţional al textului are sau nu un izvor în principiul unei stricte simetrii care este preponderent şi în textul biblic, cu atît de numeroase elemente în poemul lui Al. Russo.

Simetria bilaterală apare frecvent ca element de compoziţie şi la nivelul unui singur verset. Iată un exemplu :

> In *vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munţi verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... turmele s-auzeau mugind de departe... şi armasarii nechezau jucîndu-se prin rarişte... pe o pajişte verde, slobozenia, copilă bălăioară cu cosiţe lungi şi aurite, se giuca cu un arc destins.* **Ferice** de oamenii din cîmpie, **ferice** de cei de la munte!... *Era vremea atuncea, cînd tot omul trăia fără stîpîn şi umbla mîndru, fără să-şi plece capul la alt om ; cînd umbra văilor, pămîntul şi aerul ceriului era deschişi tuturora ; iar viaţa se trecea lină ca un vis ; şi cînd agiungea pe om nevoile bătrîneţilor şi moartea, el se ducea, zicînd : „mi-am trăit zilele", şi era sigur că viaţa lui se va prelungi în copiii şi moştenirea lui... (versetul* 13).

Contrastul, realizat în primul rînd prin *antiteză*, aceasta luînd forma *întrebare* şi *răspuns : Pentru ce te frămînţi oare ? îţi este dor de vremea veche... vreo rază din fala trecută venit-a să lumineze fruntea ta ?...* **Nu, ce frămîntare e de durere** !... *(versetul* 161). Alteori, secvenţele de semnificaţie antitetice se realizează prin modalităţi de construcţie inversă : o suită de propoziţii afirmative este urmată de o întrebare retorică : *Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile şi dumbrăvile spînzurate de*

---

1 Vezi H. Weyl, *Simetria*, Bucureşti, 1966, Ed. ştiinţifică, p. 7.

2 *Id.*, *ib.*, p. 9.

3 H. Weyl, *op. cit.*, p. 9. De ex. imaginea unei balanţe, simetria dintre *drept* şi *stîng*, atît de evidentă în structura corpului omenesc. Dar simetria bilaterală nu este nicidecum restrînsă la obiecte spaţiale.

4 *Id.*, *ib.*, p. 9.

coastele dealurilor, limpede și senin cerul tău; munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... **Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?...** *(versetul 4); soarele înrodește brazda; mîna domnului te-a bucurat cu bunuri felurite, cu pomete și cu flori, cu avuție și cu frumusețe...* **Pentru ce gemi și țipi, țară bogată ?** *(versetul 5); Dunărea bătrînă, biruită de părinții tăi, îți sărută poala și îți aduce avuții din ținuturile de unde soarele răsare și de unde soarele apune; vulturul din văzduh caută la tine ca la pămîntul său de naștere; rîurile cele frumoase și spumegoase, pîraiele cele răpede și sălbatice cîntă neîncetat lauda ta...* **O, țară falnică ca nici una, pentru ce fața ți-e îmbrobodită ?** *(versetul 6).*

În enunțurile interogative care încheie cele trei versete citate, se observă realizarea antitezei și la nivel lexical.

Secvența alcătuită din reuniunea versetelor 4-6, care cuprinde cîntecul avîntat al frumuseților țării (v. 4), al bogățiilor (v. 5), al gloriei ei (v. 6), consituie *axa* unei *simetrii* bilaterale de reflectare, de oglindire, întrucît versetul 3 care o precede și versetul 7 care îi urmează sînt construite identic, dintr-o suită de enunțuri interogative retorice. Cele două versete construite simetric amplifică motivele din secvența centrală, unul (v. 3) anticipîndu-le, altul (v. 7) reluîndu-le:

Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de domnul pe pămînt? care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate? (versetul 3); Nu ești frumoasă, nu ești înavuțită?... N-ai feciori mulți care te iubesc? N-ai cartea de vitejie a trecutului, și viitoriul înaintea ta?... pentru ce curg lacrimile tale?... (versetul 7).

Rar, contrastul este realizat, la fel ca în limbajul poetic popular, prin *paralelismul negativ interogativ*: **Pe** *cîmpiile Tenechiei răsătit-au florile?...* **Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale;** *(versetul 5).*

Schema *binară* sau *ternară* de la nivelul compoziției apare și la nivelul construcțiilor, după cum se poate constata chiar din exemplele reproduse mai sus. Mai ilustrăm fiecare schemă prin cîte un singur exemplu: *Neamurile auziră țipetul chinuirei tale; pămîntul se mișcă (versetul 2); Nu ești îndestul de smerită, îndestul de chinuită, îndestul de sfîșiată? (versetul 1).*

3. În ceea ce privește **structura narativă** a textului, se remarcă inovația procedeului n a r a ț i e i p r i n n o n n a r a ț i e, adecvat ritmului interior discontinuu și determinat de absența desfășurării propriu-zise a unor evenimente.

Simetria bilaterală fundamentală de la nivelul compoziției textului considerat în ansamblul versetelor care-l alcătuiesc este marcată și prin semne distinctive (persoană) ale narativității în secvențele care o realizează.

Versetele secvenței centrale (evocarea istoriei poporului român) se constituie în esență după modelul unei narații *apersonale, obiective (pers. a III-a).* Tabloul evocării formării poporului român este prezentat după o tehnică a *„povestirii în povestire“*. Astfel, versetul 13 care-l

cuprinde se termină prin precizarea : *Astfel povestesc bătrînii.* Naratorul pare un martor al evenimentelor, care în desfăşurarea lor sînt reflectate prin amintire. *Aducerea-aminte* explică în parte structura fragmentară a evocării. *Tăcerea,* marcată și reliefată *prin puncte de suspensie* are o funcţie *hiperbolică,* lărgind coordonata temporală şi spaţială a evenimentelor. Astfel, *punctele de suspensie* constituie o *figură* realizată în acelaşi timp ca *suprimare- adăugare :*

În vremea veche... de demult, demult... ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tînăr... cîmpii frumoase, împrejurate de munţi verzi, se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul... (v. 13). Atmosfera legendară creată este tipic romantică. Formula introductivă, după modelul basmelor, lasă coordonata temporală nedeterminată. Deci coborîrea în timp este nelimitată. Cadrul spaţial este infinit. „Privirea în urmă", popasul în faţa celor „mai depărtate aduceri-aminte", apropie *Cîntarea României* de o altă lucrare a lui Russo, *Amintiri,* unde „aducerea aminte a tinereţii şi a copilăriei" are adeseori o structură narativă asemănătoare cu cea „a aducerii aminte a tinereţei şi a copilăriei" poporului român.[5] Partea a doua a aceluiaşi verset izolează, prin conjuncţia adversativă *Dar,* tabloul *dramatic,* solicitînd participarea directă la actul scenic al evenimentelor istorice. Funcţia de dramatizare se realizează în primul rînd prin folosirea verbelor la timpul *prezent : Dar iată aerul se turbură... ceriul cel limpede se împodobește cu nori întunecoși... un nor de praf învăluie cîmpia și ascunde munții... se aud vaiete... dobitoacele se învîrtesc, cum se învîrtesc în nopţile vijălioase, cînd lupii urlă în păduri... caii nechează jalnic... mulţime de glasuri se aud strigînd...* (v. 13). Utilizarea prezentului (substituit adeseori perfectului simplu) constituie un indice al *modernizării* naraţiei. Folosirea unui prezent narativ este frecventă în *Cîntarea României : Viscolul siluirei se întinde şi mai mult, şi jaful se întocmeşte... cei mai voinici dintre voinici vor să supuie şi pe soţii lor, şi pe cei mai slabi... sîngele curge mereu...* (v. 23). *Vîntul de la miază-noapte bate cu furie... ceriul se întunecă... pămîntul se cutremură... În patru unghiuri ale lumei se văd înălţîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nouri de fum...* (v. 22). Valorile prezentului sînt variate. Prezentul istoric, cu funcţie de dramatizare, a fost ilustrat mai sus. Prezentul etern, cu funcţie pur constatativă, este cerut de numeroasele fragmente cu caracter aforistic, de enunţarea unui adevăr cu valoare absolută : *Cei ce prin siluire fac nelegiuiri, prin siluire pier... (versetul* 19) etc. Anticiparea evenimentelor explică prezentul cu valoare de viitor : *Deşteptaţi-vă... că* **vine** *groaza... (versetul* 19). De asemenea, este utilizat *perfectul compus : Neamurile toate s-au cunoscut între sine... limbele toate s-au îmbrăţoşat...* (v. 27). Nu este evitat, însă, nici tipul primar de naraţie cu *perfectul simplu : şi neamurile se duşmăniră şi se pizmuiră între dînsele, luptîndu-se mereu ca să slăbească pe cele tari* (v. 26) etc.

---

[5] Discuţiile asupra paternităţii *Cîntării României* ar trebui deplasate la nivele stilistice superioare, dincolo de nivelul stilistic al faptelor de limbă atît de uniform în perioada la care ne referim.

P. V. Haneş, *Cîntarea României,* Bucureşti, 1900, p. 34, a socotit ca ultim argument în favoarea lui Russo, şi unele particularităţi ale stilului poetic în *Cîntarea României : suspensia, repetiţia de cuvinte, antiteza.*

Tonul profetic, proiectarea în viitor a unor evenimente explică prezența timpului viitor ca o trăsătură specifică în enunțul narativ al *Cîntării României*. Tot așa, adresarea, care nu poate fi desprinsă aici de același ton profetic, explică frecvența modului imperativ. Modul infinitiv lipsește adeseori realizarea acțiunii de către o persoană concretă, generalizînd-o. Ilustrăm aceste situații printr-un singur exemplu : *Furtuna mîntuirei strașnică* **are să fie... aveți grijă** *de ziua aceea, și* **grăbiți-vă** *a vă îndrepta din vreme. Tîrziu* **va fi** *atunci* **a plînge** *și* **a se căi** *(versetul* 19).

La nivelul f i g u r i l o r, evocarea evenimentelor istorice de pe teritoriul țării noastre este în primul rînd de tip metonimic : *fii cu inimă bună... țară binecuvîntată... Tu fusăși altariul rudirei* **crivățului** *cu* **pustia,** *a* **bărbăției** *cu* **mintea,** *a* **slobozeniei** *cu* **puterea.** *Din această rudire frămîntată cu* **sînge** *și sfințită prin* **foc** *se naște un popor nou,* (v. 13) ; *dar* **pepturile goale** [luptătorii daci] *stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec* **sabiei...** *stați...* **arcul** *se întinde din nou... luptătorii se amestecă și se izbesc...* **pepturile goale** *de pavezile...* **capetele descoperite** [luptătorii romani] *de coifurile...* (v. 13) ; *Pentru ce salți, Dunăre bătrînă ?... un biruitor îndrăzneț venit-a oare, ca în zilele strămoșilor, să calce cu amîndouă picioarele pe amîndouă malurile tale ?... apele tale se umflă, sar în sus și vîjie îngrozite... nu...* **un turban** *se vede pe mal... armăsarii Anadolului necheazā, sărind în două picioare de nerăbdare...* (v. 33).

Așadar, *metonimia* este figura prin care, în narație, evenimentele nu sînt relatate în desfășurarea lor, ci sînt numai *sugerate*. Evocarea mediată conferă imaginii un aspect *vizionar*. Și prin această trăsătură, Russo se apropie de Lamennais.

Sentința, expresia aforistică, conjugate uneori cu citatul biblic sau cronicăresc, accidentează frecvent „narația" sau i se substituie : *Dacă dușmanul vostru va cere legăminte rușinoase de la voi, atunci mai bine muriți prin sabia lui decît să fiți privitori impilării și ticăloșiei țării voastre*[6].... (v. 35) ; *Lupta întărește pe cel slab, și primejdia mărește pe cel tare... tot bunul are nevoile sale. Ghimpul se ascunde subt floare... așa și slobozenia mulți vrăjmași are... pentru că este parte cea mai frumoasă, cea mai roditoare din moștenirea părintească. Nu aurul este bogăția neamurilor, nu neavutul este sărăcia oamenilor. Avuțiile de aur sînt peritoare, sărăcia harnică e o bogăție ce nu se răpește ; munca e bogăție vecinică.* (v. 29).

Narația apersonală, obiectivă alternează cu expunerea adresată. Uneori, versete întregi (de ex. v. 31) se constituie ca expunere adresată, cu mărci specifice : *apostrofa, verbe la modul imperativ, propoziții interogative, pronume de persoana a II-a.*

Implicația persoanei a II-a în narație este specifică versetelor care preced sau urmează secvența centrală a textului. Persoana I a adjectivului posesiv este implicată mai ales în versetele care preced secvența centrală.

Funcția *emotivă* (marcată în enunț prin pers. I) și funcția *conativă* (marcată în enunț prin pers. a II-a) particularizează comunicarea narativă

[6] Textul (cu indicația Hronică moldovenească) este așezat ca motto al *Cîntării României.*

a poemului, centrată deopotrivă asupra *locutorului* (naratorul) și a *interlocutorului* (patria personificată și locuitorii ei) și reliefează prin excelență caracterul ei *retoric, patosul romantic care o străbate*

La nivelul structurii textului, în narația văzută din perspectiva naratorului-autor, narația obiectivă, caracterizată prin suprimarea perspectivei naratorului, alternează cu narația în care vocea profetică a naratorului (diferit sau nu de autor) transpare sau se manifestă direct în povestire : *Neamurile auziră țipetul chinuirei tale ; pămîntul se mișcă.* **Dumnezeu numai să nu-l fi auzit ?... Răzbunătoriul prevestit nu s-a născut oare ?** *(versetul 2) ; inimele slăbesc... fug... țara slobodă a perit !...* **stați... izbînda-i în mîna domnului...** *arcul se întinde din nou... (versetul* 13) ; **va sosi** *ziua izbîndirei, ziua cînd vrabia* **se va lupta** *cu uliul și-l* **va birui...** *și într-adevăr* **zic vouă,** *acea zi* **s-a apropiat.** *(Versetul* 17) etc.

Epicul pur lipsește de fapt din *Cîntarea României.* Chiar în narația apersonală apar mărci stilistice ale reprezentării naratorului (comentariul intelectual sau afectiv al autorului, epitetul apreciativ, limbajul figurat, în speță metonimic etc.). Este în acest poem, în care narațiunea ia adeseori forma *participării*, o revărsare abundentă, specific romantică, a sentimentelor ; retorica clasică cedează aproape în întregime locul retoricii romantice.

4. Retorismul se reflectă și la nivelul **frazei.** Apar numeroase propoziții exclamative, imperative, interogative, acestea din urmă însoțite uneori de răspunsul cu o suspendare de efect retoric. Succesiunile de construcții antitetice în gradație ascendentă sînt, de asemenea, numeroase. Ritmicitatea frazelor, construirea lor de regulă prin juxtapunere sau legate prin conjuncția *și* reliefează originalitatea sintaxei în textul *Cîntării României* și totodată influența unor modele romantice, în special influența scriitorului francez Lamennais.

5. La nivelul **lexicului** și al **formelor** (fonetice și gramaticale) poate fi identificat îndeosebi stratul *arhaic* (autohton) și *popular* al textului *Cîntării României.*

În text se evită cu grijă neologismele. Din acest strat lexical reținem utilizarea termenilor *popor* și *patrie* ale căror sinonime, exprimate prin termeni vechi, sînt însă frecvente în text : *și acolo stau mormane grămădite, după* **seminții** *și lege* (p. 160) ; *toate* **limbele** *pămîntului sînt surori* (153) ; **Neamurile** *auziră țipetul chinuirei tale* (142) ; *norod* nemîngîiet (142) ; **moșia** *de la care tragem numele nostru* (148).

Cuvintele vechi populare sînt preferate indiferent de originea lor : **volnicia** *domnește ca mai înainte, dar nu acea* **volnicie** *pruncă, floare plăpîndă a pustietății, ci* **slobozenia** *cea* **bărbată** *și luminoasă* (p. 147) ; **slobozenia** *se înalță* (144) ; **lăcașul** *voinicilor* (145) ; *îngerul peirei ți* **s-a năzărit** (159); *vaietele* **megieșilor** (149); **stavili; zavistia** (152); **pizmuia** etc.

Abstractele nominale, provenite din infinitive lungi, sînt frecvente ca și în textele noastre vechi : *perdere, turbare, deznădejduire, rudire* (p. 146), *izbîndirei* (148), *mîntuirea* (149), *pustiirea* (157) etc.

Dintre formele gramaticale, menționăm, dată fiind frecvența lor ridicată, formele verbale compuse cu inversarea elementelor lor alcătui-

toare : *înduratu-s-a* (p. 142) ; *răsărit-au* (143), *Rămasu-ţ-a* (145) ; *Fost-ai* multe veacuri volnică ca pasărea văzduhului (155) etc.

În afara fonetismelor strict moldoveneşti, sînt utilizate unele fonetisme arhaice cu caracter general popular : *rădică* (p. 144), îndărăpt (159).

6. În urma analizei stilistice efectuate asupra textului *Cîntării României* se desprind cîteva **concluzii.**

Prin idee şi formă de realizare, *Cîntarea României* rămîne o operă de artă specifică momentului 1848, adică momentului de frămîntări politice şi sociale, de luptă pentru renaştere naţională. Această scriere constituie o inovaţie în evoluţia prozei artistice româneşti, nu atît ca gen (*proză poetică*), cît mai ales ca structură compoziţională care-şi subordonează o anumită formulă a stilului retoric.

Structura compoziţională specifică a textului izvorăşte din motivul pe care-l desfăşoară : îndemnul autorului adresat patriei sale (în enunţul narativ este marcată atît funcţia *emotivă*, cît şi funcţia *conativă*). Este deci o structură compoziţională de tip *oratoric*, asemănătoare cu cea a unui discurs propriu-zis (aparţinînd genului deliberativ). Ca şi oratorul, naratorul are aici nevoie să convingă de îndemnul său pe cei cărora li se adresează. Particularităţile *dispoziţiunii* şi *stilizării* derivă din structura oratorică a textului.

Astfel, *naraţiunea* şi *argumentarea* se desfăşoară paralel. *Confirmarea*, prin care se dovedesc frumuseţile, bogăţiile României, precum şi vitejia poporului ei, ia forma *interogaţiilor retorice*. *Antiteza* este folosită în primul rînd ca element de compoziţie şi apare mai ales în argumentare. Întroducerea este absentă, constituie un *exordiu ex abrupto* al oratorului care intră în subiect printr-o simplă formulă oratorică (de ex. *apostrofa*). Simetria bilaterală a textului serveşte tot un efect retoric.

Sub aspectul expresiei artistice, textul retoric al *Cîntării României* se particularizează în primul rînd acustic, prin *melodie*, nu prin imagine. *Simetria* la nivelul construcţiilor este subordonată ritmului. *Tăcerea*, marcată *prin puncte de suspensie*, dă un relief mai mare fragmentărilor de text care se cer *rostite* sau uneori chiar *arătate* (*... colo ... în vale ... ... colo ... departe ... mai departe ... copii, acolo e ţara ! ...* pag. 154 etc.).

BIBLIOGRAFIE

Petru V. Hăneş, *Alexandru Russo. O pagină ignorată din literatura română*. Bucureşti, 1901 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent*. Bucureşti, 1941, p. 167—187 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (1941), ed. 1966, Bucureşti, Editura pentru literatură, vol. I, p. 44—55 ; D. D. Draşoveanu, P. Dumitraşcu, M. Zdrenghea, *Analize gramaticale şi stilistice*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, pp. 200—204 ; Sorin Alexandrescu şi Ion Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967, p. 171—179 ; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971.

Contrastul stilistic, INDICE FUNDAMENTAL DE MODERNIZARE A NARAȚIEI ÎN PROZA SCRIITORILOR PAȘOPTIȘTI

1. Livresc și popular în stilul prozei. **2. Durata** de desfășurare a povestirii și accidentarea ei. Descrierea *ornantă* și descrierea *semnificantă (simbolică)*. **3. Cronologia** evenimentelor. Raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ. **4. Perspectiva** *(punctul de vedere)* asupra evenimentelor relatate și tehnica narațiunii. **5. Modalități** ale textului narativ: *narațiune* și *reprezentare (stil direct)*. Stilistica narațiunii și stilistica dialogului.

1. Livresc și popular în stilul prozei. Coordonata fundamentală a structurii stilistice în proza scriitorilor pașoptiști o constituie *interferența elementelor populare cu elemente livrești,* actualizată în variante diferite de la autor la autor, care pot caracteriza un stil individual artistic. Variațiile acestei configurații stilistice în proza diferiților scriitori au mărci specifice, nu atît în raport cu specia literară abordată — schiță, nuvelă, roman etc. —, cît mai ales în raport cu modalitățile de construcție epică, de ex. *narațiune, reprezentare* a vorbirii personajelor *(dialog, monolog)* sau a vorbirii naratorului însuși etc. De aceea, aici încercăm să stabilim modul particular de combinare a elementelor populare cu cele de proveniență cultă în limbajul artistic al prozei în raport cu diferitele ei structuri de construcție epică.

2. Durata de desfășurare a povestirii și accidentarea ei. Durata de desfășurare a povestirii se înscrie în limitele de început și de sfîrșit ale textului narativ, ceea ce nu înseamnă că evenimentele dintr-o povestire nu pot fi sugerate ca derulîndu-se din-

colo de spațiul și timpul marcate în enunț. Durata de desfășurare a povestirii, ca succesiune de evenimente, în limitele textului nu este în mod obligatoriu neîntreruptă.

Narațiunea neaccidentată în durata ei de desfășurare, adică narațiunea *pură, omogenă,* în care norma înlănțuirii logice și uniforme a evenimentelor este strict respectată, fără să se admită răsturnări de raporturi temporale sau cauzale, și nici suprapuneri sau alterări de momente care nu privesc evenimentele din relatarea propriu-zisă, constituie în proza artistică mai mult un tip i d e a l de narațiune, în sensul că aceste exigențe ale unei relatări mai mult științifice decît artistice, nu rămîn, pe parcursul desfășurării ei, nealterate. Așadar, spațiul povestirii apare în *descripție,* moment care suspendă timpul povestirii ; reflecția naratorului (autor sau personaj) se realizează în *monolog interior,* care dilată durata relatării prin simplul fapt că se confruntă un timp interior cu un timp exterior etc.

Încă de la începuturile ei, proza română modernă realizează, sub raportul duratei relatării, o structură narativă cu multe și variate accidentări. (Vezi pentru ilustrare nuvelele memorialistice ale lui C. Negruzzi, proza lui V. Alecsandri sau proza lui Al. Russo etc.).

Aici reținem numai un tip de accidentare care se realizează în limitele i n t e r i o a r e ale narației, d e s c r i e r e a.

2.1. Descrierea *ornantă* și descrierea *semnificantă (simbolică).* Descrierea, concepută pur și simplu ca „pauză" în narațiune, deci ca un ornament al ei, este un element specific al prozei noastre moderne la începuturile ei. Descrierea unui peisaj, portretul apar atît în planul autorului, cît și în planul unui personaj din povestire diferit de autor. În realizarea unui tablou din natură, al unui portret, adeseori autorul împrumută personajelor sale însuși modul său de relatare sau mai bine zis de reprezentare. Astfel, în nuvela *O alergare pe cai,* Negruzzi „experimentează" cu unele dintre personajele sale, expresia stilului ales. D-na B, al cărei autor preferat este Balzac, împrumută exprimarea indirectă a acestuia, atunci cînd vorbește de frumusețea Olgăi : *„Închipuiește-ți una din acele femei ce slujesc de îndreptare naturei pentru toate slutele ce a făcut din greșală".* Mai departe, înfățișînd, în manieră romantică, portretul Olgăi, d-na B nu ocolește neologismul sau expresia poetică uzată, ceea ce dă vorbirii ei o notă de prețiozitate și artificialitate : *„Figură nobilă și melancolică ; niște sprincene pe care penelul nu le-ar fi încordat cu atîta delicateță, încoronau ochii ei negri ca mura cu căutătură tînjitoare ; albeața feței și a grumazilor ei pe care fluturau lungi repantiri... Ea să părea a nu avea mai mult de douăzeci de ani ; dar cîte suferiri au trebuit să aibă acei fatali ani, de vreme ce ștersese roza de pe crin și înneguraseră o așa îngerească frunte".* În realizarea unor portrete, autorul sau personajele sale din aceeași nuvelă (cărora scriitorul le împrumută însuși modul său de a vorbi) utilizează comparații prețioase : *„un glas ce răsună ca piculina între instrumentele unui orchestru", „glasul ei se semăna cu suspinul amorului", „o moarte să vestea în ochii ei scînteietori. Ar fi zis cineva o statuie de marmură, ieșită din mîinile lui Canova"".*

Prozatorii români romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea alcătuiesc un grup relativ omogen în ceea ce privește stilul într-o descriere ornantă.

Problema stilului în realizarea unui portret sau a unui peisaj preocupă pe toți scriitorii din perioada pașoptistă. Infiltrarea unor modele romantice este ușor de identificat în evocarea unui peisaj sau în compunerea unui portret.

Descrierile ornante de natură integrate unui text narativ se realizează în esență prin două formule stilistice : s o b r i e t a t e a notațiilor și r i s i p ă a notațiilor care ține de deprinderea unei stilizări *retorice*. Aceste două formule stilistice pot fi ilustrate cu exemple din scrierile aceluiași autor citat mai înainte. Astfel, la C. Negruzzi, în cîteva descrieri schițate ale naturii este de remarcat sobrietatea notațiilor : *Ceriul era turburat; nori groși se primblau ca niște munți pe el, lăsînd în urma lor o ceață cenușie; luna se ascunsese; cîteva stele pribage se iveau unde și unde pintre nori. (O alergare de cai).* Scriitor cu simțul proporțiilor, Negruzzi nu prelungește digresiunea descriptivă, pretext aici de a înnoda narația într-un alt plan de semnificații morale. Același scriitor însă poate fi și contemplatorul unei priveliști, pe care o restituie după metoda amplificării retorice, cu impresia directă blocată de comparații morale, de aluzii literare și istorice etc. O asemenea descriere *retorică* constituie introducerea la *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă,* 1845).

Negruzzi, Alecsandri neutralizează adeseori, dincolo de exemplul romanticilor, expresia retorică a unei descrieri printr-un comentariu cu o notă de *umor* sau *ironie*.

În proza istorică a lui Bălcescu, dar mai ales în proza memorialistică a lui Negruzzi și chiar a lui V. Alecsandri, descrierea unui peisaj, în primul rînd sub aspectul de configurație (Nicolae Bălcescu) sau văzut în raport cu un anumit mediu social (Negruzzi, Alecsandri) se înscrie în limita dintre descrierea *ornantă* și cea *explicativă* și *simbolică,* mai ales atunci cînd locul fanteziei este luat de exactitatea observației, descrierea dobîndește, evident, o funcție predilect explicativă și simbolică. Dintre scriitorii pașoptiști, M. Kogălniceanu realizează aproape exclusiv acest tip de decor.

Portretul ornant se caracterizează prin uniformitatea mijloacelor de realizare. Unghiul din care autorul își privește personajul rămîne relativ același. El vede în primul rînd fizionomia lui. Uneori, portretului fizic i se schițează o trăsătură morală. Evident, într-o altă direcție se înscriu portretele din opera *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul,* în care autorul ei este preocupat — după cum a arătat T. Vianu — de trăsăturile interioare, de însușirile de caracter și de deprinderile modelelor lui.

Notarea însușirilor fizice (culoarea părului, a ochilor, a feței ; dimensinea. forma diferitelor părți ale figurii omenești), a atitudinii se realizează prin expresii convenționale și stereotipe în proza lui Negruzzi, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu etc. Astfel, în nuvela *Zoe* Negruzzi schițează portretul eroinei prin referiri la *„părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albii ei grumazi“*, la *„tînjitorii ochi căprii, umbriți de lungi gene și scăldați într-o rouă de desfătare“*,

la „*poziția ei cea lenoasă*". În camera ei, Zoe apare în „*lumina murindă a unei lampe*" sau prin fumul gros, „*se zărea ca o zeitate prin nori*". Intelectual fin, cu simțul umorului, Negruzzi își înviorează însă descrierea prin aluzia savantă: atmosfera descrisă din camera Zoei „*ar fi înflăcărat pe Xenocrat dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea*".

În romanul *Manoil*, 1855, Bolintineanu descrie astfel pe eroina cu același nume: *Zoe, auzind pașii mei, se pusese pe o canapea cu o carte în mînă, ca cînd ar fi voit să-mi arate indiferință. Cînd intrai, ea se rădică, și lăsînd cartea îmi întinse mîna ei cea mică și albă ca zăpada. Niciodată n-am văzut-o mai frumoasă; ochii săi ardeau ca doi diamanți negri în umbra stufoaselor ei gene de velură. Buzele sale rușioare, deschizîndu-se, lăsa să se vadă niște dinți mărunți și albi ca mărgăritarul. Părul ei neguros și lucios era strîns în dosul capului, sub un văl de blondă neagră; două șuvițe întunecoase ca două aripioare de corb se întindeau peste tîmple și se pierdeau pe după urechi, obrajii săi nu aveau un caracter; ca unda cea limpede, pe cînd ziua se îngînă cu noaptea, astfel și fețișoarele ei schimbau neîncetat culorile într-acel minut. Era învestită într-un capot de casă, de șal verde cadrilat și crăpat de la mijloc în jos, sub care se vedea o fustă de batistă fină și albă ca ninsoarea. Preste mijloc era încinsă cu un brîuleț de mătasă împletit cu fir de aur, cu ale cărui căpătîie se juca ca cu niște metanii...* (Bolintineanu, *Opere alese*, II, 1961, p. 75—76).

Stilul descriptiv al lui Kogălniceanu implică de asemenea imaginea, dar cenzurată prin intervenția, prin comentariul autorului, care se distanțează astfel de propria-i exprimare, echilibrînd emoția sau sugerînd o atitudine. Expresia se menține deliberat între afirmații categorice și presupoziții: *Cînd, sara, fusei chemat la masă, zării în preajma mea o copiliță frumușică ca un înger. Numele ei vă voi spune că era Niceta sau* cam pe aproape. Pentru un amorez, iubita sa este cea mai frumoasă femeie, podoaba naturei, perla lumii. De aceea vă voi spune și eu *că niciodată soarele n-a văzut o talie mai grațioasă decît a Nicetii; părul ei blond ca aurul a fost singurul păr blond care am iubit în viața mea;* părul castaniu este patima mea. *Fața ei era rotundă și albă ca pufui unei lebede.* Comparația îi cam obicinuită, dar mi-ți ierta că alta mai poetică nu-mi vine subt pană. *Sprincenile ei era negre și ochii albaștri;* judecați dar, *ce minune era. Ce era însă în ea mai fărmăcător decît toate, era buzele ei mai frumoase decît două frunze de roze.* De aș fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aș fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze. *Pieptul ei era un paradis, și îngerii însuși nu și-ar fi ales un alt lăcaș,* dacă ar avea voie să-și lase vecinicul cer și să caute un **cvartir** mai pămîntesc [...] *Glasul ei trebuia să fie mai dulce decît al serafimilor;* trebuia, zic, pentru că pînă acum n-am auzit încă glasul unui serafim, prin urmare nu pot judeca dacă-i dulce sau ba. Dar așa spun toți și, cum știți, **vox populi, vox Dei.** (*Iluzii pierdute.*)

Interesant este la Kogălniceanu portretul realizat alternativ în planul ficțiunii, cu notații în care transpare un reflex subiectiv al autorului, și

în planul realității, cu notații în limitele unei observații stricte : „Toate damele [...] începură a povesti fieștecare ceva din iluziile lor ; toate aceste povestiri avea o naivitate, o grație ce nu se găsesc în cei mai vestiți scriitori ai noștri. Femeia singură știe a povesti. *Toate aceste femei, cînd ne arăta pierdutele lor iluzii, mi se părea că le vedeam iarăș fete tinere, naive, nevinovate, bogate de toate visurile ; fața lor lua o expresie de fericire ce le era neobicinuită ; dar în puțin, realitatea se întorcea, fetele se prefăcea în Madam A., Madam B., Madam C., adecă grijile, supărările căsătoriei, decepțiile se așăza iarăși pe fruntea lor. Ochii pierdea focul lor, și urîtul, boala ce omoară la noi toate facultățile, se zugrăvea în toate mișcările lor" (Iluzii pierdute).* În această evocare, autorul surprinde ipostaze diferite ale modelului său. Acest portret fizic descoperă și justifică o psihologie ; are deci o funcție explicativă și simbolică. Mai mult decît Negruzzi, Kogălniceanu a cultivat acest tip de portret, dar nu a atins prin nici una din fiziologiile sale, măsura portretului lui Negruzzi din *Fiziologia provințialului,* 1840.

Preocuparea pentru *expresia figurii* — tristețea, grația, blîndețea etc. — preocupare esențială în portretistica literaturii romantice, apare și în scrierile lui C. Negruzzi. Ca și în exemplul lui Kogălniceanu, scriitorul se folosește în descriere mai mult de *substantive* : „era o tînără damă blondă a căria figură avea acea *blîndeță* ce se vede învecinicită de penelul lui Rafael" ; „Chipul său era frumos și interesant, dar o *întristare* deznădăjduită se vedea pe fața sa palidă" ; „El era atît de frumos, *întristarea* răspîndită pe fața lui arăta atîta adevăr" *(O alergare de cai).* Inefabilul figurii este sugerat printr-o suită de determinări în ordine ascendentă : „avea un aer așa de dulce, așa de încîntător, așa *non so che" (O alergare de cai).* De remarcat faptul că aspectele fizice sînt notate pentru această categorie de portrete printr-un epitet generalizator, abstract *(frumos, interesant).*

Negruzzi cunoștea și „fiziognomia" lui Jean Gaspard Lavater, scriitor elvețian din sec. al XVIII-lea, care a încercat să stabilească caracterul oamenilor după trăsăturile feței. Portretul fiziognomic apare încă din nuvela *Zoe* : *„Chipul său era, de nu frumos, dar plăcut. Lafater din cea dintîi vedere l-ar fi judecat după fruntea lui strîmtă, buzile groase și sprincenile rădicate cu disproporție d-asupra ochilor ; dar și nefiind cineva fizionomist putea, fără a se greși, să-l boteze de nătărău după căutătura cea speriată și neclintirea figurei sale" ; „Fața lui tînără și bărbătească însufla o încredere, iar ochii lui albaștri ca azurul, plini de foc, dovedeau curaj și nefrică".* Autorul completează, uneori, înfățișarea exterioară a personajului cu descrierea îmbrăcămintei. Memoria vizuală a autorului este surprinzătoare în descrierea vestimentară. Iată un exemplu : *„El purta un antereu de suvaia alb, era încins cu un șal roșu cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetile alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănită cu samur, purta una dintr-acele scurte cațaveici, numite* **fermenele,** *broderia căria, cu fir și cu tertel, îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circoferență cel puțin de șăpte palme". (Zoe).*

Ceea ce reține în nuvela memorialistică a lui Negruzzi este, îndeosebi, p l a s t i c i t a t e a în descrierea unor episoade — situații speci-

fice timpului evocat, alaiuri, costume orientale de epocă — pasaje pe care scriitorul le-a realizat prin mînuirea unui vocabular în general curent încă și în jurul anului 1840. Totuși, unii termeni — de ex. din domeniul îmbrăcămintei — folosiți pe la 1827 sînt învechiți sau chiar ieșiți din uz în jurul anului 1840. Pe planul artei, aceste categorii de cuvinte servesc scriitorului să realizeze un precept romantic de folosire intenționată a arhaismelor pentru fixarea culorii istorice și locale. În același timp este aici și atitudinea unui *realist* care preferă notarea exactă a unui univers exterior. Vigoarea descrierii lui Negruzzi constă în utilizarea unei adevărate terminologii referitoare la diferite aspecte ale vieții economice, politice și sociale de la începutul secolului al XIX-lea în Țările Românești. Iată încă un exemplu de descriere explicativă și simbolică la începutul nuvelei *Zoe: De abia înserase, ulițile era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleșce, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata, și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii care striga* **raita** *pentru că la 1827 septemvrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înnopta. Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iașii, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii de care gemea orașul, săzînd ascunși pintre rîsipuri, pîndeau pe nesocotitul pedestru care zăbovise a se întoarce acasă, și adeseori, el pierdea împreună cu punga, și viața sau cel puțin sănătatea. În zadar îmblau streji de arnăuți și de simeni; nu puteau stîrpi aceste înrăutățiri, nici descoperi bandele vagabonzilor.*

Analiza diverselor tipuri de accidentări descriptive ale narației în proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea impune o primă constatare asupra tehnicii narative și a stilului ei la primii prozatori români moderni. Lipsită de invenție epică, dar remarcabilă adeseori prin realismul observației, proza memorialistică se caracterizează, chiar de la începuturile ei, prin modernizarea tehnicii narative, autorii ei utilizînd din plin digresiunea. Descrierea ornantă este concurată de descrierea explicativă și simbolică în opera tuturor scriitorilor pașoptiști ; cea din urmă își găsește însă o întrebuințare predilectă în scrierile lui M. Kogălinceanu și C. Negruzzi. Stilul retoric este de cele mai multe ori specific unei descrieri cu funcție ornată. Stilul romantic arhaizant se dezvoltă în descrierea explicativă și simbolică, pentru care notația în limitele stricte ale observației îi rămîne specifică. Interferența complexă dintre influențe diferite transmit prozei românești moderne la începuturile ei contraste dintre cele mai izbitoare : elemente livrești (de ex. aluzia literară, istorică sau socială) alături de termeni, expresii ale limbii vorbite familiare ; alăturea de termeni (turcisme, neogrecisme, neologisme latino-romanice) care aparțin unor straturi de cultură diferite ; alăturarea dintre arhaism și neologism, dintre construcția savantă și construcția populară etc.

3. Cronologia evenimentelor. Raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ. Proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu prezintă o structură

uniformă, omogenă, nici sub raportul timpurilor care înscriu evenimentele narate în enunțul narativ. Structura temporală eterogenă a enunțului narativ în proza modernă de la începuturile ei se explică pe de o parte prin varietatea formelor literare epice (schiță, nuvelă, roman etc.), iar pe de altă parte prin varietatea structurilor narative (narație obiectivă, narație subiectivă), precum și prin varietatea timpului *interior* al evenimentului narat (trecut, prezent, viitor). În plus, ori de cîte ori narația propune o *reprezentare* a evenimentului, ea respectă mai puțin exigențele unei corespondențe stricte între timpul *interior* al evenimentului și timpul *exterior* al enunțului.

În cele ce urmează, restrîngem observațiile privind raportul dintre timpul în povestire și timpul marcat în enunțul narativ în special la proza *memorialistică,* întrucît în mare parte a ei, proza literară a scriitorilor pașoptoști prezintă acest caracter. Indiferent de specia abordată (schiță, nuvelă, roman etc.), C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Al. Russo, D. Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu iar, mai tîrziu, N. Filimon, Al. Odobescu, I. Ghica au scris și proză memorialistică.

Cronologia evenimentelor narate în proza memorialistică nu este de obicei complicată. Aici, faptele narate aparțin *trecutului* și sînt relatate retrospectiv. Deci enunțul narativ în proza memorialistică are o funcție restitutivă. În analiză, cronologia evenimentelor interesează în primul rînd sub aspectul stabilirii raportului dintre coordonata temporală a evenimentelor și timpul din enunțul narativ.

Timpurile trecutului au o justificare logică în enunțul narativ. *Mai-mult-ca-perfectul* și *perfectul simplu* sînt considerate timpuri primare ale povestirii. Amîndouă aceste timpuri sînt folosite încă frecvent în enunțul strict narativ al prozei memorialistice din secolul al XIX-lea.

Tudor Vianu [1] făcea observația că „mai mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor". Exemplele aduse aparțin prozei istorice a lui Negruzzi și Odobescu, basmelor mitologice ale lui Odobescu, dar și altor specii ale prozei, de ex. prozei memorialistice a lui Negruzzi. Funcția narativă a mai-mult-ca-perfectului este — așa cum a precizat T. Vianu — de evocare a împrejurărilor anterioare povestirii propriu-zise. Prin raportarea la evenimentele anterioare se realizează acel mod de relatare a faptelor care reliefează succesiunea lor, legătura lor după o ordine temporală și, uneori, și cauzală. Din acest motiv, Tudor Vianu numește pe bună dreptate enunțul narativ cu marca *m.m.c. perfectului „stilul narațiunii";* am încadra în stilul narațiunii și enunțul narativ cu marca *perfectului simplu.*

Renunțarea (evident se are în vedere un raport cantitativ) la tehnica introducerii unei narațiuni prin semnalarea evenimentelor anterioare și, în consecință, la m.m.c. perfectul indicativului din enunțul narativ nu constituie numai o marcă a narațiunii scriitorilor din secolul al XX-lea, ilustrată astfel de T. Vianu, probabil pentru a opune net un tip modern de narațiune altuia considerat arhaic.

Proza memorialistică din secolul al XIX-lea a contribuit în mod deosebit la modernizarea *stilului* [temporal] *narativ,* adică la

---

[1] *Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii,* în *Arta prozatorilor români,* vol. II, București, 1966, p. 310.

înlocuirea m.m.c perfectului și a perfectului simplu prin alte timpuri ale indicativului. Considerăm că trei sînt trăsăturile fundamentale ale narației care au condus la intensificarea acestui proces, care nu este absent nici în literatura noastră veche : a) complicarea sistemului *personal* în povestirea memorialistică, adeseori cu caracter autobiografic : povestirea apersonală se împletește cu povestirea *personală* (marcată prin prezența în enunțul narativ a persoanei I) ; de multe ori, în narația sub forma unei expuneri adresate, apar în enunțul narativ și mărci gramaticale ale destinatarului, ale interlocutorului ; b) substituirea narațiunii propriu-zise (succesiune de evenimente) cu *tabloul* (simultaneitate de imagini), cu prezentarea directă a evenimentelor, realizată mai ales prin juxtapunerea de propoziții cu verbul de cele mai multe ori la timpul prezent. Tabloul mai ales este un semn al integrării trecutului într-o coordanată a *duratei* (timpul este *imperfectul)* și chiar a *actualizării* lui prin folosirea *prezentului. Narațiunea* cu evenimentul „captiv" al trecutului apare altăuri de *evocarea* uneori sentimentală care proiectează evenimentul în durată sau alături de *prezentarea* cu vigoare a evenimentului proiectat în actualitate; c) numeroase comentarii (reflecții) ale naratorului pe marginea evenimentelor narate, care impun folosirea prezentului etern.

În ilustrările care urmează subliniem acele trăsături care — după părerea noastră — definesc structura stilistică temporală a narației din proza artistică a secolului al XIX-lea în general, a prozei memorialistice din același secol în particular. Aceste trăsături corespund alternării unui stil [temporal] arhaic al narațiunii cu altul modern :

Tot însă mai **rămăsese** *o școală pre care acești buni bătrîni o* p r i v e a u *ca singur azilul prigonitei limbi, școală unde* s e î n v ă ț a *încă românește, aproape de Iași, în monastirea Socola.* (Negruzzi, *Cum am învățat românește); Într-o zi, viind de la școală,* l - a m g ă s i t *cu o mare carte infolio dinainte. (Idem, ibid.); Sfîrșind, își* **puse** *ochilarii,* **tinse** *tabla neagră, și chemînd un băiet ca de nouă ani, îi* **dete** *condeiul de credă. (Idem, ibid.); Dascălul* **tinse** *brațul spre cuvintele scrise, cu un gest maiestos. Gestul acesta* **fu** *ca izbucnirea unei mine. Bărbați, femei, copii, toți* **săriră** *și* **s-apropiară** *de tablă strigînd bravo de* r ă s u n a *sala. Mumele uimite* s u s p i n a u *sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie* i z v o r a u *din ochii lor odată frumoși poate, dar acum stînși și împregiurați de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurîndu-se pe lingă zbîrciturile nasului ca pe niște uluce firești,* a j u n g e a u *sub buza dedesubt unde barba întoarsă înăuntru le* o p r e a *ca o stavilă. Bunele bătrîne nu* s e p u t e a u *dumeri cum de* s î n t *atît de învățați drăguții lor și, clătinînd din cap,* p r i v e a u *pe dascal ca pe o ființă surnaturală. (Idem, ibid.); O, cît* a m r ă m a s *de recunoscător bunului părinte pentru această dorită veste! Îndată* a m g ă t i t *caiete, condeie nouă,, negreală bună, nimic* n - a m u i t a t ; *întocmai ca bravul soldat care își* p e r i e *uniforma,* f r e a c ă *bumbii,* c u r ă ț ă *armele în ajunul bătăliei. Aceste pregătiri* m - a u o c u p a t *pînă seara, cînd* m - a m c u l c a t *gîndind la noul dascăl; iar piste noapte* a m v i s a t *că* a v e a m *un nas cît a lui de mare (Id., ibid.).*

Atragem atenția asupra folosirii *perfectului compus* (ca timp subiectiv), în locul perfectului simplu (marcat în enunțul narativ apersonal, obiectiv), în strîns raport cu pers. I a naratorului-personaj.

În secvențele în care apare *prezentul*, acesta nu este un prezent istoric, cu funcție de evocare dramatică a unui moment trecut, ci un prezent *atemporal*, cu funcția de a consemna numai un fapt, a cărui reprezentare temporală rămîne indiferentă. De aceea, în unele contexte, prezentul atemporal este substituibil cu un gerunziu.

Prezentul *atemporal* se opune nu numai prezentului *istoric*, dar și prezentului *etern*, care exprimă un anumit raport necesar între lucruri, gîndit și receptat într-o reprezentare temporală generală (trecut, prezent și viitor).

Reluăm exemplificările structurilor temporale în narație :

Pojarul de la 20 iulie **prefăcuse** *în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iașii, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii de care* g e m e a *orașul, săzînd ascunși pintre rîsipuri,* p î n d e a u *pe nesocotitul pedestru care* **zăbovise** *a se întoarce acasă, și adeseori, el* p i e r d e a *împreună cu punga, și viața sau cel puțin sănătatea (*Negruzzi, *Zoe) ; O caleașcă* **trecu** *în fuga cailor pe ulița mare,* **apucă** *ulița Sf. Ilie, și făcînd în stînga,* **luă** *la deal pe lîngă zidul sf. Spiridon și tot suindu-se pînă-n mahalaua Sărăriei,* **stătu** *la portița unei căsuți cu două ferestre, cu perdele verzi. (Idem, ibid.).*

În fragmentul care urmează, la nivelul propoziției, m.m.c. perfectul are o funcție de consemnare a unui moment trecut, funcție asemănătoare cu cea a perfectului simplu narativ : *Zoe era fiica unui boierinaș, care prin slujbile sale* **se ridicase** *la o treaptă cinstită. Încă în fașe,* **pierduse** *pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o* **lipsise** *și de tatăl său.* (Negruzzi, *Zoe*). La nivelul întregului text narativ, m.m.c. perfectul își relevă însă funcția narativă de evocare a unor evenimente care premerg celor din povestirea propriu-zisă. Enunțul narativ cu verbe la mai-mult-ca-perfect, care deschide în capitolul al II-lea al nuvelei narațiunea propriu-zisă, este continuat de enunțuri narative cu verbul la perfectul simplu al indicativului : *Se văzu încongiurată de o droaie de curtezani* [...] *Focul juneții și simplitatea creșterii sale o* **făcură** *să plece urechea la măgulirile desfrînaților. Ea* **iubi, iubi,** *oh ! cum* **iubi !** etc.

Stilul narativ în nuvela *Zoe* este preponderent arhaic : enunțul narativ este dominat de verbe la m.m.c. perfect, dar mai ales la perfectul simplu al indicativului.

Stilul narativ în nuvela *O alergare de cai* este mai variat, nota lui modernă mai evidentă.

O înviorare a narațiunii se produce prin utilizarea prezentului cu mai multe valori :

Locul alergării e s t e *zece minute afară de oraș, unde* **este** *gătită o galerie de scînduri în felul chinezesc pentru privitorii nobili. Prostimea sau, în limba aristocratică, canalia* **șede** *împrăștieată pe cîmp, sau înșirată pe marginea unui odgon întins ce n-o* l a s e *să se grămădească.* (Negruzzi, *O alergare de cai*) ; *Netăgăduit* e s t e *că eu* s l ă v e s c *pe toate femeile tinere și* c i n s t e s c *pe bătrîne în amintirea trecutei lor frumuseți ; dar cu toată plecăciunea* r o g *pe damele care nu vor avea o talie frumoasă, să mă ierte dacă le* p r e f e r *pe cele nalte și subțiri. Asta e o greșală de care e vinovat gustul meu (Id., ibid.).*

Dată fiind marca naratorului în enunțul narativ, folosirea perfectului compus este relativ frecventă : *Sosind la galerie,* **ne-am dat jos.** *Vara mea luă brațul bărbatului său* [...] *iar eu* **am alergat** *la celalalt capăt al galeriei (Id., ibid.).*

Narațiunea se continuă brusc în tablou, realizat ca evocare prin imperfect : *Doisprezece concurenți* p u r c e s e r ă *și numai cinci* **se întурnau** *(Id., ibid.).*

Modernizarea structurii temporale în relatarea de amintiri o constatăm în proza tuturor scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea. O mai ilustrăm sub un alt aspect printr-un exemplu din scrierile lui M. Kogălniceanu.

În povestirea autobiografică în care se simte mireasma sentimentală, locul perfectului compus este luat de imperfect, care dă evenimentelor trecute perspectiva de durată. Imperfectul „un prezent al trecutului", nu actualizează însă evenimentele, le ține la distanță, ceea ce, pe plan stilistic, înseamnă că ele nu-și pierd din substanță și semnificație : *Atunce, niciodată* **nu mă desfătam** *pe jumătate ; apropierea unui bal îmi* **deșărta** *inima de toate micele supărări ce* **aveam** ; [...] *Dacă dimineața gîndirea mea necontenită la joc îmi* **pricinuia** *de la loghiotatul dascal vreo falangă părintească pe talpa picioarelor, sara dimpotrivă cînd gazda, încîntată de iuțala pasurilor mele, mă* **făcea** *de* **alergam** *în dreapta și în stînga, spre a pofti la joc toate bătrînețile ce* **nu juca, mă socoteam** *o persoană de mare importenție înaintea damelor, și* **uitam** *foarte degrabă neplăcerile de la școala Trisfetitelor sau a dascălului Gheorghi.* (Kogălniceanu, *Soirées dansantes*).

Încheiem observațiile privitoare la raportul dintre timpul evenimentelor narate și timpul din enunțul narativ în proza memorialistică a secolului al XIX-lea. cu ilustrarea expresiei lui în *Scrisorile către V. Alecsandri* ale lui I. Ghica. Ilustrarea este semnificativă și prin simplul fapt că ne referim la un moment de după 1879 (an cînd încep să apară aceste *Scrisori); deci* putem urmări o eventuală evoluție a structurilor temporale în narație.

Enunțul narativ primar, marcat prin perfect simplu sau m.m.c. perfect, continuă să fie utilizat : *Și* **mă apropiai** *de mescioara cu lumânările și-i* **pusei** *plicul domnesc în poală, cu pecetea în sus, potrivind să nu o zărească condicarul. Ispravnicul, îndată ce* **văzu** *pecetea, o și* **recunoscu** *(Clucerul Alecu Gheorghescu); Polcovnicul Ioniță* **băuse** *în sănătatea însurăţeilor un pahar de vin roșu de Dealul Răzvadului și* **prinsese** *la limbă (Polcovnicul Ioniță Ceganu).*

Perfectul compus al indicativului se substituie însă adeseori perfectului simplu : *Cînd* **am intrat** *în odaia lui vodă, Măciucă înainte, după el cluceru cu fiarele de picioare și eu după dînsul, vodă, care sta răsturnat pe sofa cu mînile încrucișate sub cap* [...], **se sculă** *drept în picioare (Clucerul Alecu Gheorghescu). După un an, cam pe la decembre, boala* **a început** *a se domoli și lumea* **s-a readunat** *încetul cu încetul în oraș (Din vremea lui Caragea)* etc.

Alternanța mai-mult-ca-perfectului cu prezentul constituie un efect de surpriză, prin proiectarea bruscă a trecutului în actualitate. Să se compare : *D-abia* **mă furase** *somnul, cînd* **auzii** *trăsnete și pleosnete (Clucerul Alecu Gheorghescu)* și *Într-o noapte, după slujba curții,*

mă așezasem *pe somn, cînd numai ce* **aud** *ciocănind la ușă (Clucerul Alecu Gheorghescu).*

Aceste particularități nu trebuie explicate în afara altor trăsături ale stilului f a m i l i a r în proza memoralistică a genului epistolar care presupune evocarea mai vie, cu formule ale oralității.

În stilul oral de factură populară al lui I. Creangă interferența de valori modale și temporale este frecventă, ceea ce creează aparența unei neconcordanțe între timpul (respectiv modul) evenimentelor narate și timpul (respectiv modul) din enunțul narativ. Adeseori substituirea de moduri și timpuri apare într-un context în care o propoziție interogativă (afectivă) se substituie uneia afirmative (neafective) : *De la o vreme, prinzînd moș Bodrîngă la inimă,* **să nu înceapă** *a cînta din fluier o Corăbiască de cele frămîntate în loc? (Amintiri).*

4. Perspectiva a s u p r a e v e n i m e n t e l o r r e l a t a t e ș i t e h n i c a n a r a ț i u n i i. Relatarea evenimentelor poate fi realizată din punctul de vedere al autorului, diferit sau nu de personaj, precum și din punctul de vedere al unui personaj diferit de autor. În proza de la începutul secolului al XIX-lea, ultimul aspect al relatării constituie în general o accidentare a primului tip de relatare, întrucît de obicei i se subordonează prin integrare.

Narațiunea *personală, subiectivă* (marca pers. I în enunțul narativ corespunde prezenței naratorului în planul evenimentelor narate) și narațiunea *apersonală, obiectivă* (absența pers. I în enunțul narativ corespunde absenței naratorului în planul evenimentelor narate) pot apărea într-un raport de succesiune. În această situație, narațiunea apersonală, obiectivă se subordonează narațiunii personale, subiective, prin integrare. Alternanța dintre cele două tipuri de structuri narative (care marchează sau nu perspectiva naratorului prin semne gramaticale) apare de ex. în cea mai mare parte a prozei *memorialistice*.

„Accidentările" narației care antrenează modificări de planuri (de la autor la personaj) se realizează în structuri compoziționale specifice.

În cele ce urmează expunem cîteva din cele mai caracteristice tehnici de a introduce în proza narativă narațiunea din perspectiva unui personaj.

4.1. P o v e s t i r e a î n d i a l o g este o tehnică obișnuită în proza memorialistică la începuturile ei. Negruzzi o utilizează, de ex., în nuvela *O alergare de cai* (publicată în „Dacia literară"). În convorbirea dintre autorul-personaj și *doamna B,* care se desfășoară cu prilejul asistării celor doi la *„o alergare de cai"*, ultimul personaj începe istorisirea evenimentelor din viața *domnului Ipolit P.*, introducînd în povestire un nou personaj, cu numele *Olga*. Istorisirea evenimentelor din viața acestui ultim personaj este suspendată prin reluarea de către autor a relatării privind *„alergarea de cai" (cap.* I). *Capitolul* II al aceleiași nuvele începe cu relatarea, într-un alt moment decît cel anterior, de către *doamna B* despre istoria Olgăi. Aflăm din text că această relatare avusese loc într-un dialog s u p r i m a t din text. În text, relatarea *doamnei B* este c o p i a t ă de autor din a l b u m u l său. Tehnica introducerii unei relatări din j u r n a l u l i n t i m al autorului (sau al unui personaj) era obișnuită în literatura romantică.

Tehnica povestirii în dialog are la Alecsandri o formulă specifică. Iată o primă variantă a ei. Durata povestirii este neîntreruptă, întrucît autorul suprimă orice replică posibilă a interlocutorului. De asemenea, povestirea personajului nu alternează cu o altă povestire dintr-o perspectivă diferită. Spre ilustrare, trimitem la scrierea *Un salon din Iaşi*, care se constituie mai mult ca specie a genului dramatic decît ca specie a prozei propriu-zise, şi anume la intervenţia *Domnului X* în momentul cînd acesta istoriseşte înecarea vaporului Seceni pe Dunăre. O tehnică diferită a povestirii în dialog realizează acelaşi autor în *Istoria unui galbîn*, unde această monedă personificată îşi povesteşte istoria legată de o serie de întîmplări începînd de la anul 1820 înainte. După cum s-a observat [2], Alecsandri conduce cu rafinament artistic dialogul în stil oral dintre *galbîn* şi *para*, exploatînd pe de o parte resursele limbajului familiar, iar pe de alta efectele de surpriză ale alternării de planuri temporale *(prezentul* în conversaţie şi *timpurile trecutului* în enunţul narativ) în raport direct cu alternarea planurilor de enunţare *(reprezentare* a vorbirii personajelor *naraţie)*. Tehnica povestirii în dialog este utilizată mai tîrziu, după 1880, şi de I. Ghica în unele dintre *Scrisorile* sale către V. Alecsandri.

4.2. P o v e s t i r e a î n p o v e s t i r e este o tehnică frecvent folosită în proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Negruzzi o foloseşte în ciclul *Negru pe alb, Scrisori la un prietin*. Astfel, în *Scrisoarea II (Reţetă)*, publicată mai întîi în „Albina românească", 1839, după ce autorul informează, într-un enunţ narativ scurt, că avusese o discuţie cu un prieten despre *„supărăcioasa boală de ţinut" : curiozitatea*, el reproduce apoi în stil direct povestirea acelui prieten în legătură cu reţeta care l-a salvat de *„asuprirea"* acelei boli. La rîndul ei, această povestire se continuă într-un *discurs* (perspectiva planului de vorbire rămînînd aceeaşi), care constituie secvenţa centrală a schiţei. În proza lui Alecsandri, procedeul este obişnuit. De exemplu, în *Buchetiera de la Florenţa*, personajul V*** povesteşte el însuşi evenimentele din viaţa sa, ca şi călugărul de la Pîngăraţi în *O primblare la munţi...*

4.3. S c r i s o a r e a constituie o altă formulă de relatare a evenimentelor din perspectiva unui personaj. [3] Negruzzi o foloseşte în nuvela *Zoe, O alergare de cai*. Scrierea, ca document istoric, apare alături de documentul politic în *Amintirile* lui Al. Russo.

5. Modalităţi a l e t e x t u l u i n a r a t i v. În interpretarea unei relatări, criteriile de *durată*, de *cronologie*, de *perspectivă* pot fi integrate şi subordonate unui criteriu mai larg, anume acela de abordare a relatării ca tip specific de *comunicare* literară. După cum am precizat, modalităţile narative sînt determinate de factorii care contribuie la realizarea unei comunicări. Comunicarea narativă implică, la fel ca orice act de comunicare, un o b i e c t d e r e f e r i n ţ ă, un m e s a j care presupune un e m i ţ ă t o r (n a r a t o r) şi un r e c e p t o r (de

---

[2] Cf. P a u l C o r n e a, *Curs de istoria literaturii române moderne*, partea a II-a, fascicula I, Bucureşti, 1974, p. 118.

[3] Naraţiunea în formula scrisorii din perspectiva autorului este utilizată de Negruzzi, de I. G h i c a.

ex. c i t i t o r), aceștia doi impunînd o relație, un c o n t a c t între ei pe baza unui c o d comun care permite decodarea mesajului transmis. **Narația** și **reprezentarea** cu diversele lor variante pot fi descrise tocmai pe baza semnelor factorilor unui act de comunicare în enunț. Am descris tipurile de structuri narative, precum și tipurile de structuri ale reprezentării (stil direct) cu exemplificări ale realizării lor în proza literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea într-un capitol anterior. Aici vom avea în vedere unele aspecte stilistice ale narațiunii (apersonale și personale), precum și unele aspecte stilistice ale dialogului în proza din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Analiza concretă a unui text în totalitatea sa, reprezentativ pentru această perioadă, va ilustra aspectele stilistice ale unei structuri mixte (narație / reprezentare), în funcție de viziunea autorului asupra evenimentelor relatate.

5.1. Narațiunea *apersonală, obiectivă* intră în secolul al XIX-lea într-o fază de „maturizare“, în sensul că acest tip de narație are o tradiție în evoluția limbii române literare. Secolul al XIX-lea marchează, însă, momentul folosirii narației apersonale, obiective în genuri și specii noi ale prozei, de ex. *nuvela,* care realizează în mai mică sau în mai mare măsură o structură narativă unitară. Sub influența unor modele culte străine, accidentările narației apersonale, obiective în proza de la începutul secolului al XIX-lea sînt nu numai numeroase, dar și variate. În plus, semnele *reprezentării* autorului în narație prin folosirea figurilor retorice, a comentariului intelectual sau afectiv, a unor procedee de limbă vorbită etc. marchează o nouă fază artistică a prozei românești care împrumută în aria epicului trăsături din alte zone ale comunicării literare sau ale comunicării orale de proveniență populară.

5.1.1. Spre ilustrare, analizăm nuvela istorică, de factură romantică, *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi.

E de presupus că Negruzzi a stăruit asupra cronicilor înainte de 1837, într-o perioadă cînd își pregătea *Ștefaniada*[1]. Nuvela *Alexandru Lăpușneanul* este scrisă, desigur, înainte de 1840.

Împrumutînd principalele elemente istorice din cronica lui Gr. Ureche, Negruzzi a creat, în nuvela *Alexandru Lăpușneanul,* o narațiune amplă, cu un puternic conflict dramatic, înlănțuind logic episoadele și adîncind individualitatea personajelor analizate de caracterologul modern, care manifestă o atitudine detașată, obiectivă față de eroii săi.

Nuvela se caracterizează printr-o structură compozițională m i x t ă, e t e r o g e n ă, în care narațiunea *apersonală, obiectivă* alternează cu reprezentarea vorbirii personajelor în diverse forme compoziționale ale *stilului direct : dialog, discurs monologat.* Dramatismul nuvelei se realizează înodeosebi prin combinarea specifică a acestor modalități variate de expunere. Alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung, nuvela își deschide cele patru capitole prin evocarea împrejurărilor anterioare evenimentelor din povestirea propriu-zisă. Evocarea evenimentelor de c a d r u se constituie ca narațiune *apersonală, obiectivă,* cu verbul la timpul *mai-mult-ca-perfectul* indicativului prin

---

[1] Cf. N. I o r g a, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea,* vol. II, p. 39.

care se stabilește „cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv". [5]

Cap. I : *Iacov Eraclid, poreclit Despotul,* **pierise** *ucis de buzduganul lu Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țeara...*

Cap. II : *Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi,* **fugise** *în Valahia, și Lăpușneanul nu* **întîlnise** *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpina cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu* **avusese** *vreme a-și dezvălui urîtul caracter.*

Cap. III : *De cu seară se* **făcuse** *de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la mitropolie, unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia și apoi să vie să prînzească la curte.*

Cînd sosi Alexandru Vodă, sfînta slujbă **începuse** *și boierii erau toți adunați.*

Cap. IV : *Patru ani* **trecuseră** *de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce* **dase** *doamnei Ruxandei, nu mai* **tăiese** *nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuiri.*

Povestirea evenimentelor se realizează ca narațiune obiectivă cu structuri temporale variate : *mai-mult-ca-perfect, perfect simplu, imperfect, prezent.* Iată, spre ilustrare, continuarea fragmentului inițial din cap. I :

Boierii însă **tremurau.** *Ei* **aveau** *două mari cuvinte a fi îngrijiți ;* **știau** *că norodul îi* **urăște,** *și pre domn că nu-i* **iubește.**

Îndată ce **sosise,** *Lăpușneanul* **porunci** *să împle cu lemne toate cetățile Moldaviei, afară de Hotin, și le* **arse,** *vrînd să strice prin aceasta azilul nemulțămiților, carii de multe ori, subt adăpostul zidurilor acestora,* **urzeau** *comploturi și* **ațîțau** *revolte.*

Imperfectele : *tremurau, aveau, știau* și *urzeau, ațîțau* introduc durata și simultaneitatea în timp a acțiunilor. În enunțul *Boierii însă* **tremurau,** tabloul ia locul narațiunii, imaginea precumpănește asupra povestirii. Verbele la prezent *urăște, iubește* suprimă o reprezentare temporală oarecare și separă în text acțiunile prezentate ca durabile. Succesiunea verbelor la mai-mult-ca-perfect și perfect simplu : *sosise, porunci, arse* exprimă ordinea temporală, eventual și cauzală, a evenimentelor.

Accidentările narației sînt numeroase și variate.

În limita interioară a narației, digresiunea descriptivă nu ocupă spații întinse ; ea reține prin pitorescul amănuntelor de vestimentație, al obiceiurilor : *Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul în ziua aceea era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor, și peste dulama poloneză de catifea stacoșie, avea cabanița turcească. Nici o armă nu avea alta decît un mic junghi cu plăselele de aur ; iar pintre bumbii dulămii se zărea o zea de sîrmă.* (cap. III). *În Moldavia, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mîncărilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprîndea în cîteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mîncări grecești, fierte în verdețuri, care pluteau în*

[5] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol. II, 1966, p. 312.

unt ; apoi pilaful turcesc, și în sfîrșit, fripturile cosmopolite. Pînza mesii și servetele erau de filaliu țesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile și păharele erau de argint. Pe lîngă părete sta așezate în rînd mai multe ulcioare pîntecoase, pline de vin de Odobești și de Cotnari, și la spatele fieștecăruia boier dvorea cîte o slugă care dregea. (*cap.* III).

Caracteristica stilului narativ al nuvelei este *concizia*, în virtutea căreia sînt reduse digresiunile descriptive cu funcție o r n a n t ă care ar dilata durata desfășurării evenimentelor, fără să realizeze un progres al povestirii. Chiar dacă descrierea semnificantă (realizează culoarea istorică locală) nu este neglijată de Negruzzi, totuși în nuvela sa, f i x a r e a c u l o r i i i s t o r i c e e s t e, î n e s e n ț ă și în primul rînd, i m p l i c a t ă î n s u b s t a n ț a r e l a t ă r i l o r. Autorul sesizează istoricul mai ales prin c e e a c e n e î n f ă ț i ș e a z ă și nu prin cum ne înfățișează. În acest sens el este mai puțin romantic decît Odobescu, la care arhaizarea exterioară prin cuvînt, în lungile digresiuni descriptive de costume, alaiuri, obiecte, este mai în consonanță cu preceptele narațiunii istorice romantice. Tot tendința spre concizie în construcția epică explică și predilecția lui Negruzzi de a realiza portretul moral al personajului nu atît prin elemente descriptive propriu-zise, cît mai ales prin comportarea, prin atitudinea lui în diverse situații. La reprezentarea directă a personajului se alătură relatarea concisă asupra acțiunilor lui. Astfel, într-o expunere succintă, autorul informează asupra *„dorului cel tiranic de a vedea suferiri omenești“* de care este stăpînit Alexandru Lăpușneanul : *Scotea ochi, tăia mîni, ciuntea și seca pe care avea prepus.* (*cap.* IV).

Pentru a se conferi autenticitatea relatării, adeseori se indică izvorul cronicăresc, din care se și introduc fragmente în stil direct : *„Nu hălăduia de răul lui nici o jupîneasă, dacă era frumoasă,* zice hronicarul în naivitatea sa“. (*cap.* II). Același motiv explică uneori și relatarea în stil indirect : *Spun că în minutul acela el era foarte galben la față (cap.* III).

Structura fundamentală care accidentează narația în nuvela lui Negruzzi, substituind planul naratorului prin planul personajului, este d i a l o g u l. Narațiunea se dizolvă adeseori, pe spații lungi, în prezentare scenică a personajului. Nuvela dobîndește, astfel, un pronunțat caracter *dramatic*. Dialogul nu are o funcție ornantă (ca unele descrieri, spre exemplu), ci una *explicativă* și *simbolică,* întrucît constituie un moment esențial în caracterizarea personajului. Nu arhaismul (mai frecvent în descrieri), ci limba populară asigură în primul rînd autenticitatea dialogurilor în nuvela istorică a lui Negruzzi. Scriitorul care prețuia limba așa cum se găsește ea „în cărțile vechi și în gura poporului“ dovedește că știe s-o întrebuințeze cu artă în nuvela *Alexandru Lăpușneanul.*

Într-adevăr, lexicul popular în vorbirea personajelor este plin de culoare prin expresiile, proverbele, comparațiile sau metaforele de factură populară, arareori asociate cu un termen arhaic. Astfel, Stroici își exprimă îngrijorarea că *„moșia“ „a să cadă de isnoavă în călcarea păgînilor“*, că *„astă negură de turci va prăda și va pustii țeara“*. Moțoc se adresează astfel domnului : *„noi chizeșluim că un fir de păr nu se*

va clăti din capul înălțimei tale". Veveriță închină pentru gîndul domnului *„de a nu mai strica pre boieri, și a bîntui norodul"*. În același limbaj popular colorat vorbește și Alexandru Lăpușneanul. La întoarcerea în țară el spune boierilor : *„Am auzit de bîntuirile ţerii și am venit s-o mîntui"*. Despre Stroici spune că *„nu știe ce este îmbunarea și minciuna ; lui i se par că toate paserile ce zboară se mănîncă"* etc. Arta conciziunii, care accentuează caracterul dramatic al nuvelei, se realizează de multe ori prin apelul la expresia populară lapidară, plină de tîlc. Lăpușneanul se adresează lui Moţoc printr-un proverb care exprimă concentrat atitudinea lui nesinceră, caracterizîndu-l sugestiv : *„Pesemne gîndești că nu știu zicătoarea moldovenească :* **Lupul părul schimbă, iar năravul ba ?**" Tot pentru conciziune sînt folosite și expresiile memorabile de tipul *„Proști, dar mulți !"*

Expresia retorică a lui Lăpușneanul amintește de stilul retoric al textelor religioase sau al cronicilor. Se manifestă prin propoziţii interogative scurte, însoțite de elementul arhaic *au doar : „Au doar nu sînt și eu unsul lui dumnezeu ? Au doar nu mi-ați jurat și mie credință, cînd eram numai stolnicul Petre ?"*

Predilecţia autorului de a utiliza, atît în narațiune, cît și în dialog, zicale, proverbe, expresii populare se explică prin orientarea sa spre valorificarea artistică a elementului popular, amintind de Ion Neculce. Autenticitatea dialogurilor în nuvela lui Negruzzi este marcată nu numai pozitiv, prin prezența elementului popular și în mai mică măsură a celui arhaic, dar și negativ, prin absența neologismelor, utilizate însă în narațiune sau în comentariul autorului.

Vorbirea, ca mijloc de caracterizare psihologică a personajelor, este o tehnică care nu rămîne străină lui Negruzzi. Astfel, portretul moral al lui Alexandru Lăpușneanul (ferm, dîrz) transpare în exprimarea lui directă, fără ascunzișuri, energică pînă la duritate : *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu... și dacă nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră"*. Construcţia antitetică, subliniată mai ales de paralelismul sintactic al propozițiilor, este sugestivă. Forma de viitor cu auxiliarul „voi" reliefează voința personajului. Aceeași funcţie stilistică realizează și aliterația consoanei *v*. În contrast cu Lăpușneanul, Moţoc folosește vorba ocolită ; simulînd dragostea pentru ţară, caută să ascundă ura pe care o nutrea pentru domn. Ipocrizia lui Moţoc este imediat relevată în comentariul autorului : *„Moţoc îi sărută mîna, asemenea cînelui care, în loc să mușce, linge mîna care-l bate"*.

Se poate spune că arta dialogului în această nuvelă a lui Negruzzi constă în forma de sobrietate clasică a exprimării, în concizie, în formula lapidară memorabilă.

D i s c u r s u l m o n o l o g a t are, ca și dialogul, nu o funcţie ornantă, ci una *explicativă* și *simbolică*. „Deșănțata cuvîntare" a lui Alexandru Lăpușneanul în fața boierilor la ieșirea din biserică și înaintea ospățului de la curte este semnificativă pentru a sugera aparenta împăcare a domnului cu boierii.

5.2. Naraţiunea *personală, subiectivă* se înscrie, în evoluţia structurilor narative, ca particularitate esenţială a prozei memorialistice din secolul al XIX-lea. Relatarea la pers. I în proza memorialistică nu este

însă singura structură narativă utilizată ; ea alternează inevitabil cu structuri narative apersonale, obiective. Pe de altă parte, prezența pers. I implică adeseori prezența pers. a II-a, marcă a unui destinatar care nu este personaj în povestire (cititorul sau un alt interlocutor real sau imaginar), dar a cărui replică poate apărea în text. Astfel, narațiunea devine *expunere adresată, monologată* sau chiar *dialogată*. Ultimul tip de structură narativă prezintă prin excelență un caracter retoric, fiind asemănătoaretoare discursului din genul deliberativ sau demonstrativ. Nu este întîmplător că ea caracterizează mai ales proza lui I. H. Rădulescu și mai tîrziu proza lui M. Kogălniceanu care rămîne, în dezvoltarea limbii române literare, și ca reprezentant al genului oratoric. Expunerea adresată este caracteristică și pentru proza în care sînt relatate evenimente contemporane, la care scriitorul este martor, ca și presupusul auditor care-l interpelează.

Narațiunea personală presupune în mai mare măsură decît cea apersonală mărci ale reflectării unei atitudini a scriitorului în enunțul narativ propriu-zis. Vocea autorului transpare uneori direct, detașată de propria-i povestire, în structuri narative independente. Iată o asemenea structură care deschide *Amintirile* lui Al. Russo : *De ce oare cu cît ceasurile, zilele și anii se înmulțesc asupra lui, cu atît mai mult omul se uită în urma sa, și din căutătură în căutătură se oprește cu plăcere la cele mai depărtate aduceri-aminte, aducerile-aminte a tinereții și a copilăriei? Nu-i soarele frumos și astăzi? păsăruicele nu cîntă tot aceleași cîntice voioase sau jalnice? frunzele nu au același freamăt? pădurile nu înverzesc ca odinioară? florile nu au același miros, cîmpiile, dulcele priveliști duioase ce aveau? mișcarea vietăților alinitu-s-a? Nu ; dar nici un soare nu lucește frumos, nici o floricică nu are dulce miros, nici un fluier pe coasta dealurilor nu răzbate, nimica în lumea de față nu are asemănare cu florile și cu soarele zilelor văzute prin aducerea-aminte.*

Adeseori, în narațiunea personală, se modifică ordinea temporală a evenimentelor, se dezvoltă digresiunile, se întrerupe succesiunea evenimentelor narate sau se lasă în suspensie. Preocuparea pentru ceea ce am putea denumi „devenire a evenimentelor" poate fi ignorată, întrucît narațiunea personală este în primul rînd evocare sau prezentare. Tabloul ia locul narațiunii de cele mai multe ori. Originalitatea *Amintirilor* lui Al. Russo constă și în structura narativă a textului. Constituindu-se în cea mai mare parte ca evocare, textul *Amintirilor* însumează o suită de structuri narative de cele mai multe ori independente între ele. De aceea, la nivel compozițional, textul este lipsit de unitate, de ordine și coerență logică a structurilor care-l compun. Sînt trăsături ale unei compoziții în acord cu semnificația textului. Evocarea lui Russo nu reține prin elemente concrete și pitorești ; ea nu se manifestă în afară, întrucît totdeauna un tablou concret presupune starea sentimental-meditativă a autorului, care-l întregește adeseori cu reflecția directă. Evocarea lui Russo alcătuiește în ansamblu „o atmosferă morală".

În proza memorialistică a lui C. Negruzzi (de ex. *O alergare de cai*) sau în proza de amintiri a lui V. Alecsandri (de ex. *Buchetiera de la Florența, O primblare la munți*) există numeroase momente în care se întrerupe dezvoltarea povestirii la pers. I (planul autorului), de obicei pentru a se relata evenimente mai vechi, printr-o povestire din perspec-

tiva unui personaj. Alternanța dintre planul autorului și planul personajului corespunde de cele mai multe ori introducerii „unei povestiri în povestire“ și nu desfășurării aceleiași povestiri în planuri diferite.

Povestirea unui personaj introdusă paralel cu relatarea autorului nu are totdeauna o funcție ornantă în text, ci și funcția de a sugera autenticitatea și, deci, vivacitatea evenimentului trecut, actualizat prin amintire.

5.3. *Stilistica dialogului.* T. Vianu considera că dialogul introdus în narațiune este un procedeu folosit de scriitorii secolului al XIX-lea. Chiar dacă procesul introducerii dialogului în proză poate avea o oarecare tradiție, este evident că proza de la începutul secolului al XIX-lea nu a profitat în acest sens din „experiența“ literaturii noastre vechi. După Tz. Todorov, structura modernă a romanului se caracterizează prin opoziția dintre două planuri: a u t o r / p e r s o n a j. Autorul povestește, personajul vorbește. Dialogul, structură specifică vorbirii directe a personajelor, constituie așadar o trăsătură a modernizării unui text narativ.

După T. Vianu, primii scriitori moderni nu sînt încă stăpîni pe mijloacele stilului oral, pe transcrierea limbii vorbite. Dialogul din nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi are caracter retoric, afectat, patetic. Pe lîngă procedee ale narațiunii romantice, dialogul din nuvela *O alergare de cai* a aceluiași autor este impregnat și de procedee ale realismului la începuturile lui (mai ales sub influența lui Balzac). Tot T. Vianu făcea, de asemenea, subtila observație că Negruzzi depășește dialogul retoric în nuvela *Alexandru Lăpușneanul* și în cele mai multe *Scrisori* ale sale. Caracterul contradictoriu al artei de reprezentare a vorbirii unui personaj nu lipsește nici unuia dintre primii noștri prozatori moderni. Pentru vorbirea din mediul rural se evită adeseori autenticitatea în favoarea scrierii „frumoase“, chiar de către un scriitor cum este M. Kogălniceanu. Vorbirea populară este reprezentată însă și prin caracterul ei de s o b r ă s i m p l i t a t e, chiar la un scriitor retoric, cum este D. Bolintineanu:

> „Îndată ce mă zări, stete și lăsă cofa cu apă jos.
>
> — Pentru ce te-ai oprit? o întrebai eu.
>
> — *Este obicei de la bătrîni* — îmi răspunse copila — *cînd trece un călător, să stăm dacă venim de la fîntînă.*
>
> — Dacă este așa, dă-mi să sorb și eu din astă cofă. Cum te cheamă?
>
> — *Tudora*“. (Bolintineanu, *Manoil).*

În conversație, funcția referențială a actului de comunicare este obișnuit asociată cu funcția emotivă, expresia lingvistică primind și o valoare motivată psihologic (nedumerire, reproș, amenințare etc.). În plus, un enunț poate cuprinde și alte semnificații decît cele actualizate în comunicare. Aceste trăsături se realizează și în dialogul dintre personaje din proza scriitorilor pașoptiști:

> „Niciodată n-aș fi gîndit că bătrîna astă ce purta ochilari și priza tabac era frumoasa doamna B.
>
> — *Cum, doamna mea, porți ochilari?*

— *Ce, ai pleșuvit?*

— *Tragi tabac?*

— *Ț-au căzut dinții?* ș.c.l. ș.c.l. (Negruzzi, *O alergare de cai).*

Această prelungire a dialogului într-o suită de întrebări prin ezitarea răspunsului are valoare ca semn al unei stări de spirit.

Iată o confruntare dintre *galbîn* și *para* în *Istoria unui galbîn* de V. Alecsandri :

G a l b î n u l : *Dar, mă mir de stăpînul meu cum de au uitat cine sînt eu, și m-au pus la un loc cu o biată para ca tine, ce nu faci acum nici trii bani, atît ești de ștearsă și de ticăloasă!*

P a r a u a *(plesnind de ciudă): Ride dracul de porumbrele negre! ... Dar nu te vezi ciuntitule, cît ești de ros de chila zarafilor? ... nu te vezi că ai agiuns în trii colțuri, că ai scăzut și ai pierdut toți dinții, sărmane, și vrei să mai muști pe alții?*

G a l b î n u l (cu fudulie, ridicîndu-se în picioare) : *Leul deși îmbătrînește tot leu rămîne, asemine și galbînul tot galbîn!*

P a r a u a (săltînd des și iute de rîs) : *Galbîn, tu? ... Cu adevărat, sărmane ești galbîn, dar de gălbănarea morții.*

G a l b î n u l. *Ian ascultă, cadînă bătrînă, nu te giuca cu cuvintele, că deși sînt acum în trii colțuri, pe loc înfig unul în tine.* (Alecsandri, *Istoria unui galbîn).*

În această scenă dramatizată sînt exploatate cîteva procedee prin care se realizează un comic verbal : acordarea de semnificații diferite aceluiași termen în replicile celor două personaje ; (comp. folosirea termenului *galbîn* în vorbirea ambelor personaje. Se afirmă o părere contrară prin reluarea aceluiași cuvînt, dar cu referent diferit) ; reluarea parțială a unei replici în care două sinonime aproximative sînt folosite pe planuri semantice diferite : f i g u r a t (ai agiuns în trii colțuri ... și vrei să mai *muști* pe alții ?) *și* p r o p r i u (deși sînt acum în trii colțuri, pe loc *înfig* unul în tine) ; asocierea de termeni prin contrast *(cadînă bătrînă) ;* actualizarea în text a unor termeni de origini diferite aparținînd aceluiași cîmp semantic, prin care se realizează aluzia la un anumit timp și loc : *galbîn, para, ban, irmilic (de cei noi).*

R e p e t i ț i a, e l i p s a fac parte dintre procedeele frecvente prin care se reliefează funcția *emotivă* în vorbirea personajelor. Repetiția, elipsa exprimă, în unele contexte stilistice, reacția emițătorului față de mesaj, deci sînt procedee prin excelență afective care nu lipsesc din structura dialogului folosit în proza primilor scriitori români moderni.

Repetiția servește la exprimarea atitudinii vorbitorului față de comunicarea interlocutorului, constituind punctul de plecare al comentariului

unei comunicări receptate. Acest tip de repetiție se realizează ca reluare de către vorbitor a unor elemente din replica interlocutorului său :

— [...] *Pentru aceea obștea ne-au trimis pre noi să-ți spunem că norodul nu te* **vrea**, *nici te* **iubește**, *și M-ta* **să te întorci înapoi ca...**

— *Dacă voi nu mă* **vreți**, *eu vă* **vreu** [...] *și dacă voi nu mă* **iubiți**, *eu vă* **iubesc** *pre voi, și voi merge ori cu voia ori fără voia voastră.* **Să mă-ntorc ?** *Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt ! A ! Nu mă* **vrea** *țeara ? Nu mă* **vreți** *voi, cum înțăleg ?* (Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*).

Atitudinea de sfidare manifestată de domn față de boieri este puternic reliefată prin această structură a dialogului.

— **Otravă !** *strigă ea înfiorîndu-se.*

— **Otravă,** *urmă Spancioc. De nu va muri îndată omul acesta, viața Măriei tale și a copilului acestui este în primejdie* [...] *(Id., ib.).*

*

— *Unde-i doamna ? Unde-i copilul meu ?*

— **S-au dus și te-au lăsat cu noi.**

— **S-au dus și m-au lăsat ! m-au lăsat cu voi !** *(Id., ib.).*

Repetiția propoziției prezintă contururi intonaționale diferite. Aici, un contur exclamativ descendent. În dialog, reluarea propoziției presupune anumite modificări în structura ei, referitoare, de ex., la categoria persoanei. De remarcat că repetiția, în exemplul citat, estompează valoarea referențială a propoziției căreia îi conferă valoare de semn al unei atitudini, al unei stări morale (nedumerire, neîncredere etc.) de care este dominat vorbitorul. Repetiția marchează incapacitatea vorbitorului, rezultată din starea morală care-l copleșește, de a-și exprima sentimentele printr-un enunț altfel organizat. Repetiția dobîndește, pe lîngă funcția *emotivă*, și o funcție *fatică*, întrucît devine un mijloc de întrerupere a comunicării.

Anadiploza (reluare la începutul unei fraze a unui cuvînt care se află la sfîrșitul frazei precedente) este o figură de construcție frecventă în dialog :

— [...] *Vor veni cu oști streine, și vai de biata țeară cînd vom avea războaie între noi, și poate și Măriei tale nu-i va fi bine, pentru că domnul Ștefan* **Tomșa...**

— **Tomșa !** *El te-au învățat a vorbi cu atîta dîrzie* [...] *(Id., ib.).*

Anadiploza are aici și o funcție fatică, întrucît întrerupe comunicarea, pentru a o relua, însă, pe un alt plan afectiv, în legătură tot cu „obiectul" exprimat prin termenul repetat.

O variantă a repetiției constituie și procedeul reluării unor replici anterioare ale unui personaj dintr-un dialog ipotetic (neactualizat în text) în vorbirea unui personaj, participant la un dialog real (actualizat în text). Se realizează astfel o structură a stilului direct în stil direct :

> — *De aș ști că mă vei și omorî, nu pot să tac. Ieri, cînd voiam să intru, o jupîneasă cu cinci copii s-au aruncat înaintea rădvanului meu și m-au oprit arătîndu-mi un cap țintuit în poarta curții. Ai* **să dai seamă, doamnă !** *îmi zise,* **că lași pre bărbatul tău să ne taie părinții, bărbații și frații... Uită-te, doamnă, acesta-i bărbatul meu, tatăl copiilor acestora, care au rămas săraci ! Uită-te !** — *și îmi arăta capul sîngeros, și capul se uita la mine grozav ! — Ah ! stăpîne ! de atunci neîncetat văd capul acela și mi-e tot frică ! Nu pot să mă odihnesc ! (Id., ib.).*

BIBLIOGRAFIE

Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române,* 1944, p. 143—157 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1966, vol. I și vol. II (p. 285—345) ; Tudor Vianu, *Studii de literatură română,* Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 545—559 ; Tudor Vianu, *Studii de stilistică.* Editura didactică și pedagogică, București, 1968, p. 41—59; 120—143; E. Lovinescu, *Costache Negruzzi, viața și opera.* Casa școalelor, 1940 ; Ion Dumitrescu, *Arta frazării în proza lui Costache Negruzzi,* în LL, nr. 8, 1964 ; Ion Dumitrescu, *Stilul lui Costache Negruzzi,* în LL, XXI, 1969, p. 159—169 ; N. I. Popa, *Costache Negruzzi, clasic al literaturii noastre,* în LL, XXI, 1969, p. 19 și urm. ; C. Ciopraga, *Costache Negruzzi, scriitor modern,* în LL, XXI, 1969, p. 33—36 ; Ioan Micu, *Interferențe de cultură clasică în proza epică negruzziană,* în LL, XXI, 1969, p. 96—103 ; Al. Cristureanu, *Imagini livrești formate din nume proprii în opera lui Costache Negruzzi,* în LL, XXI, 1969, p. 151—157 ; Paula Diaconescu, *Livresc și popular în stilul lui C. Negruzzi,* în LL, vol. XXI, București, 1969, p. 139—149 ; Al. Paleologu, *Un roman epistolar,* în Viața românească, 1967, nr. 9 ; Dan Simonescu, *Baza folclorică a operei literare a lui M. Kogălniceanu,* în LL, 1968, XVII ; Alex. Duțu, *Elocvența lui Kogălniceanu,* în *Explorări în istoria literaturii române,* București, 1969 ; N. I. Popa, *Măiestria artistică în opera lui Al. Russo,* în „Revista Univ. Al. I. Cuza“, 1954, nr. 1—2, p. 442—451 ; C. Ciopraga, *Proza literară a lui V. Alecsandri,* în An. științifice ale Univ. Al. I. Cuza, Iași, 1955 ; Al. Piru, *V. Alecsandri, Prozatorul,* în „Viața românească“, 1965, nr. 9 ; Maria Cvasnîi, *Note despre unele valori ale imperfectului din limba română,* în „Analele Univ. București“, an. XIX, nr. 2, 1970, p. 64—70 ; Nicolescu Aurel, *Observații asupra limbii scriitorilor români* (texte comentate). Colecția Lyceum 20. Albatros, 1971 ; Silvia Rogobete, *Ritmul prozei lui Nicolae Bălcescu,* în *Studii lingvistice,* Universitatea din Timișoara, Facultatea de filologie, 1974, pp. 119—126.

IX

IZVOARE NAȚIONALE DE INSPIRAȚIE ÎN PROZA ÎNCEPUTURILOR ROMANTICE ROMÂNEȘTI ȘI IMPLICAȚIILE LOR ÎN ÎNNOIREA EXPRIMĂRII ARTISTICE

1. Literatura română modernă, poezie sau proză, apare odată cu romantismul manifestat în cultura românească de la începutul secolului al XIX-lea. Romantismul românesc se explică prin deschiderea noastră spre Europa după pacea de la Adrianopole (1829). Particularități ale evoluției societății și culturii românești de la începutul secolului al XIX-lea determină o serie de trăsături caracteristice în dezvoltarea prozei noastre romantice, supusă aproape în totalitatea ei cam acelorași influențe europene, în special franceze.

În jurul anului 1840, Negruzzi, Barițiu, Kogălniceanu, Bălcescu, Russo, Alecsandri îndeamnă, sub influența unor reprezentanți ai romantismului european, la afirmarea spiritului național în literatură. Momentul 1840, prin *Dacia literară,* fixează un adevărat program al romantismului românesc, pendulînd în jurul ideii de autenticitate națională a literaturii. Acest aspect nou al literaturii românești este înfățișat de obicei prin orientarea către cele două surse fundamentale de inspirație, care apar la romanticii de pretutindeni : *tradiția istoriei naționale* și *creația populară.* La aceste două izvoare trebuie să adăugăm însă și interesul pentru *peisajul național,* precum și interesul pentru *mediul social național cu obiceiurile lui specifice.* Spiritul vechii limbi românești ca și acela al limbii populare pătrunde în literatura cultă mai ales odată cu inspirația istorică și cea folclorică. Literatura de observație a moravurilor epocii devine, în schimb, un prețios document al limbii vorbite în diferite medii sociale cu toate elementele ei specifice.

1.1. Inspirația istorică în proză determină un stil de evocare romantică diferențiat și realizat cu alte mijloace decît cele ale stilului de evocare romantică din poezia epică de aceeași inspirație. Astfel, reconstrucția literară în nuvela istorică a lui Negruzzi se realizează

cu mijloace specifice. Eroul romantic din nuvela *Alexandru Lăpușneanul* nu este caracterizat printr-o avalanșă de epitete cu funcție hiperbolizantă, ci prin prezentarea directă a eroului în „scenă". Am putea spune că în nuvela lui Negruzzi, scenele de groază care reliefează cruzimea eroului central țin locul unor epitete apreciative care n-ar fi avut aceeași forță de obiectivare. Perspectiva „din afară" asupra personajului determină, evident, particularitățile structurii narative a nuvelei, dar și pe cele ale selecției mijloacelor lingvistice prin care se realizează relatarea sau reprezentarea vorbirii personajelor în stil direct. Vizionarismul *Cîntării României* este grefat pe expunerea alegorică într-un stil concis, aproape de sugestie, a datelor esențiale din istoria poporului român. Vocea profetică a naratorului este prezentată în structura retorică a narației și stilul se colorează în consecință.

1.2. Inspirația folclorică a determinat în proză, ca și în poezie, uneori un manierism (de ex. într-o parte a prozei lui Al. Russo), alteori o integrare naturală a expresiei populare într-un context cult. Astfel, în *Amintirile* lui Al. Russo, frumusețile satului, mărite prin prisma amintirii, se prind în mreaja nostalgiilor stimulate și sub influența romansitmului, dobîndind vraja și coloritul limbii basmelor : *Iată pădurea unde alungam mierle, cireșul sălbatic unde mă băteam cu țărănașii ; iată colo, colo în depărtare, în zarea luncei, pe deasupra pîrlazului, țiganca cu desagii, o stahie uscată, prietină cu* **mama pădurei**, *ce vine să ieie băieții, umbre ce mă fac să răsar și acum, deși îmi rîd încet și cu iubire.* (Al. Russo, *Scrieri alese,* 1959, p. 114). Adeseori, elemente populare se aliază cu elemente cronicărești și nu numai în proza de inspirație istorică (nuvela *Alexandru Lăpușneanul, Cîntarea României, Amintiri* de Al. Russo).

1.3. Peisajul național este reprezentat în primul rînd în poezia descriptivă a lui V. Alecsandri. În proză, descrierile de natură în manieră romantică au mai ales un caracter ornant și sînt realizate prin epitete convenționale fără forță de particularizare. Aproape ca excepție putem cita un tablou cu pitoresc local, amplificat și prin reminiscențe din credințele populare :

> *Dar serile satului meu, cînd luna se ridica asupra părului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostîrc cu pliscul întins... ce sări sănine ! Într-amurgul se apropia cîrdurile, aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd ; focurile se aprindea dinaintea caselor ; fumul stuhului se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure ; moșnegii spunea de turci și de tatari, de moșul Adam cu barba pînă la brîu, ce ținea plăghiile pe genunchi, de Ileana Cosinzeana, de frații din lună, de lupte și de năvăliri : vedeam în lună chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și lăicere, și sîngele bolborăsînd îi pica alăturea într-un ciubăr spart ; iar pe fratele ucigaș, osîndit din poronca lui Dumnezeu, pînă se va umple ciubărul, a bè sîngele nevinovat ce nu încetează a curge de la începutul lumei... Auzeam picătura sîngelui ; zăream frații*

amîndoi, unul lungit, al doilè cu capul plecat și cu părul zburlit. De atuncea nu m-am uitat la lună vreodată fără a-i vedè. (Al. Russo, *Amintiri*, în *Scrieri alese*, 1959, p. 114).

În aceeași scriere, ca și în tabloul mai sus citat, adeseori se asociază peisajului o stare morală. Mijloacele care o sugerează sînt însă diferite. Mai ales comparațiile și epitetele au funcția de a compune peisajul din senzații capabile să sugereze și o atmosferă morală : *spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile* **ca niște brațe** *și își scutură florile pe inima mea* **ca o ploiță răcoroasă** *(ib.*, p. 113) ; *curtea boierească, opcină strămoșească ce nu se mai află,* **albind** *pe troscotul verde al ogrăzii* **mari, mari** *și* **întinsă** (ib., p. 113).

Peisajul național la Bălcescu este în primul rînd configurație (cîmpia Neajlovului) sau este mai mult comentat decît descris [1].

Evocarea concretă, pitorească, prin imagini naive sau compunerea tabloului exclusiv prin termeni care exprimă senzații diferite lipsește peisajului din proza lui Bălcescu. Construcția panoramică a tabloului său (descrierea Ardealului cu care începe cartea a IV-a a operei *Românii subt Mihai-Voievod Viteazul*) este condusă după metoda amplificării retorice și cu trăsături de stilizare monumentală [2]. Notația se înnobilează prin varietatea figurilor și folosirea neologismelor :

Pe culmea cea mai naltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu măiestrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea cu plăcere ni le aduce aminte. Un brîu de munți ocolesc, precum zidul o cetate, toată această țară, și dintr-însul, ici-colea, se disface, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos, se înalță două piramide mari de munți, cu creștetele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care, ca doi uriași, stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie, ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miază-noapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer ; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul. Oriîncotro t-ei uita, vezi colori feliurite ca un întins curcubeu, și tabloul cel mai încîntător farmecă vederea. Stînci prăpăstioase, munți uriași, a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge pîntre cîmpiile înflorite, păraie repezi, care mugind groaznic să prăvălesc în

[1] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, 1966, p. 46.
[2] Cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, 47—48.

cataracte pintre acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii și o spăimîntează totdeodată. Apoi, în tot locul, dai de rîuri mari, cu nume armonioase, a căror unde port aurul. În pîntecele acestor munți zac comorile minerale cele mai bogate și mai felurite din Europa: sarea, ferul, argintul, arama, plumbul, mercurul, zincul, antimoniul, arsenicul, cobaltul, tuteaua, teluriul și, în sfîrșit, metalul cel mai îmbelșugat decît toate, aurul, pe care îl vezi strălucind pînă și prin noroiul drumurilor.

Astfel este țara Ardealului. (Bălcescu, *Opere alese,* II, 1960, p. 215—216).

Cadrul natural în literatura romantică de călătorii este lipsit în esență de pitoresc local, întrucît autorii ei (Gr. Alecsandrescu, V. Alecsandri) își orientează atenția nu atît spre specificul local, cît spre aspectele generale ale naturii (un răsărit de lună, un răsărit sau un apus de soare). Totuși, mai ales la V. Alecsandri, spectacolul naturii nu este total desprins de specificul unui anumit loc. Iată descrierea panoramică a Bistriței într-un răsărit de soare : *Razele soarelui începea a răzbate pintre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică ; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abie se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriții, ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpide ; și, deodată, cînd soarele s-au ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munții nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale sămănate pe costișe ca niște giucării și, într-un cuvînt, cu tot farmecul care împodobește natura sa mîndră și sălbatică.* (Alecsandri, *O primblare la munți,* în Alecsandri, *Proză,* 1966, p. 154). *Iată și descrierea Ceahlăului văzut într-un apus de soare : Ceahlăul ni se arată în toată mărirea lui, ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui. Umbrele se suiseră treptat, ascunzînd în întuneric stîncele mari și codrii sălbatici de pe coastele lui, și numai Panaghia, stînca cea piramidală de pe creștetul său, era încă luminată de razele aurite ale soarelui. Unul din noi, privind Ceahlăul în minutul acela, îl asemăna cu un urs negru, purtînd pe cap un coif de aur... (Id. ib.,* p. 156—157). Întunericul codrului dă impresia scriitorului că s-ar găsi într-o *„primblare fantastică" : toate lucrurile ce ne încungiura lua o privire spărioasă sub razele luminii fînariului ; iar mai ales umbrele noastre, prin mișcările lor deosebite, producea o fantasmagorie cumplită. Ori încotro ne uitam, părea că se rîdica înaintea noastră tot urieși ; mii de arătări trecea iute aproape de noi, fugea de se ascundea în fundul codrului și apoi iar se ivea și iar perea în văzduh. Freamătul frunzelor avea un sunet misterios, care da fiori și mă făcea să-mi închipuiesc că auzeam șoapte jalnice din altă lume. Mai cu seamă cînd țipa în depărtare vro bufniță spărietă, atunci simțirile mi se exalta atît de mult, că mă credeam alungat de duhuri adevărate ; părea că le videam cum mă îngîna și cum căuta să mă rătăcească în sînul codrului. (Id., ib.,* p. 158). Efectul descrierii este înlăturat prin comentariul autorului cu nota-i caracteristică d e u m o r : *Se vede că foamea are multă înrîurire asupra închipuirei ; sfătuiesc deci pe poeții noștri să facă dietă douăzeci și patru de ceasuri cînd or vrea a să apuca de vro compunere. (Id., ib.,* p. 158). Același tip de comentariu

relevă atitudinea lui Alecsandri față de un procedeu retoric în descriere : *Unul din noi, privind Ceahlăul în minutul acela, îl asămănă cu un urs negru, purtînd pe cap un coif de aur ; altul iar, țintîndu-și ochii asupra Panaghiei, ne ținu un cuvînt foarte tainic în înțălesul lui,* **vroind a găsi oarecare asemănare între ea şi între legea creştinească, care au ieşit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului...** S t î n c a s e p e r d u î n u m b r ă f o a r t e a p r o a p e p e n t r u o r a t o r *(Id., ib.*, p. 157).

Stilizarea romantică în fantastic a obiectelor pe care le observă este frecventă și în alte scrieri de evocare a naturii la Alecsandri. Cuvintele *fantastic, fantasmă* sînt caracteristice stilului său descriptiv în realizarea peisajului sub această viziune. Mai ilustrăm acest stil printr-un exemplu tot din *O primblare la munți : Cu cît lumina se ivea pe cer, aburii de prin fundul văilor se ridica în văzduh și da lucrurilor o privire fantastică. Cînd și cînd, un stejar nalt, răzbătînd pîcla, ni se arăta ca o nălucă din altă lume, cu brațele întinse, cu trupul învăluit de un giulgiu alb ; și din vreme în vreme cîte un vultur spăriet bătea din aripi și se izbea în sus, umplînd codrul de țipete furioase.* (*Id., ib.*, 152).

Din spectacolul general al naturii, Alecsandri reține un răsărit de lună, un răsărit sau apus de soare, dar și noaptea cu cerul senin pe care lucesc stele, cu bufnițe ascunse *„în rîsipuri" : Ceriul era senin ; cîteva stele lucea deasupra bisericii și unele se ivea pintre copacii ce acoperea vîrful munților. O tăcere înfricoșată domnea în toată monăstirea și numai din vreme în vreme se auzea în vale urletul unui cîne din sat sau țipetele spărioase a unei bufnițe ascunse în rîsipuri.* Acest tip de stilizare romantică a tabloului este urmat de un comentariu în care autorul se simte obligat să-și explice starea morală, nu în perfectă concordanță cu însușirea tabloului descris : *Mă pusei pe gînduri. Cîte idei* **triste** *și* **vesele** *trecură în cîteva minute prin minte-mi ! (Id., ib.*, p. 137).

Peisajul ca tip de configurație apare și la Alecsandri : *În dreapta noastră un lanț de munți printre care Scăricica se înălța cu mîndrie ; în stînga alt lanț de dealuri îmbrăcați cu tufari sălbatici ; în urmă-ne, ca o strajă depărtată, Petricica, ce pare că păzește tîrgul Petrei culcat la picioarele ei ; în fața noastră, un amfiteatru de alți munți acoperiți cu brazi nalți, care se zugrăvea ca o armie întreagă pe ceriul înflăcărat de razele cele de pe urmă ale soarelui. (Id., ib.*, p. 136).

Scriitorul înțelege poate pericolul unei note de convenționalism sau de sublim retoric în descrierea sa, motiv pentru care o întregește din nou cu comentariul caracterizat prin gluma călătorului bine dispus : *Din toate părțile tot înălțimi, și înălțimi adevărate,* **care te fac și mai mic decît ești și la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși.** *Cum să nu se mire cineva ! Cum să nu i se aprindă închipuirea ! Noi, în ciuda celor ce se fac că nimic în lume nu poate fi destul de frumos pentru ei, noi, zic, am găsit o mare mulțumire la privirea celor locuri mărețe și negreșit am fi strigat : mari sînt minunele tale, Doamne !* **dacă nu ne-am fi adus aminte tocmai atunci de un străin care, văzînd şlicul unui logofăt mare, au zis tot acele cuvinte.** *(Id., ib.*, p. 136).

Talentul descriptiv al lui Alecsandri în notarea pitorescului local se dovedește mai ales în zugrăvirea peisajului exotic, pe care scriitorul

îl cunoaște în urma călătoriei sale în Spania și Africa[3]. Notații realiste în descrierea peisajului național introduce în special M. Kogălniceanu. Descrierea Iașului *(Iluzii pierdute)*, a Copoului pe la 1849 *(Tainele inimei)* oferă excelente ilustrări, ca și descrierea *Borsecului* de V. Alecsandri, realizată însă cu rafinament literar.

Din reproducerea textelor care ilustrează diferite tipuri de viziune asupra peisajului național la prozatorii romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea. putem desprinde cîteva particularități ale stilului lor descriptiv.

Oricît de deosebit ar fi temperamentul lor individual, Alecsandri, Russo. Bălcescu conferă în mai mică sau în mai mare măsură stilului descriptiv un caracter r e t o r i c.

Oratorul deprins cu procedeele retoricii este în primul rînd Bălcescu. Imaginile sînt susținute de sentimentul aprins al scriitorului, care transpare în accentele solemne, în cadențele de imn ale tabloului. Amplificarea, enumerarea, hiperbola, expresia biblică, epitetul apreciativ, impresia mijlocită prin evocări ale artei caracterizează tabloul naturii, mai mult comentat decît prezentat, al istoricului și scriitorului Bălcescu.

Retorismul stilului lui Alecsandri se manifestă prin procedee specifice, dintre care reținem : intervenția direct-exclamativă a autorului, alegoria. Ca și Negruzzi, dar mai rar decît acesta, Alecsandri apelează la comparația nobilă : *guri de prăpăstii adînci* **ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului** (Alecsandri, *op. cit.*, 157). Efectul retoric al comparației morale este anulat, după cum am constatat, de ironia amabilă pe un ton voit familiar al povestitorului. Nota retorică a stilului descriptiv în proza lui Alecsandri este estompată sau adeseori înlăturată nu numai prin comentariul autorului, dar și prin dominanta perceperii directe a peisajului. La compunerea tabloului contribuie mai ales imaginile vizuale și auditive. Procedeul realizării unui tablou al naturii transfigurate prin artă nu are, în proza lui Alecsandri. ponderea pe care o are același procedeu în proza lui Negruzzi sau în proza lui Bălcescu. Notarea directă a impresiei îl apropie pe Alecsandri de Al. Russo, amîndoi fiind continuați mai tîrziu, în aceeași direcție, de Al. Odobescu. din proza căruia nu lipsește însă nici impresia notată mijlocit, prin elemente ale artei.

Artificiul unui stil retoric în arta descriptivă a lui Al. Russo este estompat de simplitatea expresiei voit populare. Tabloul naturii transfigurate prin artă se substituie la el prin tabloul naturii transfigurate prin imagini ce vin din legendă. Astfel, am constatat în proza sa ingeniozitatea realizării imaginii lunei incendiate de altădată prin evocarea unor întîmplări care vin din depărtările legendei. Impresia directă este blocată de amintire, prin care lucrurile iau adeseori înfățișări ciudate. Natura la Al. Russo este un loc al reveriei, al amintirii. Tabloul ei creează o atmosferă morală. Expresia indirectă a unei reflecții este uneori personificarea unor obiecte din natură : *nuferii sînt* **înșelători** *ca* **unda mirătoare** *în care se nasc ! (Amintiri*, p. 115*)*.

[3] Pentru mijloacele prin care Alecsandri construiește un adevărat tablou de pictor, vezi T u d o r V i a n u. *op. cit.*, p. 102—107.

1.4. Descrierile de mediu social cu obiceiurile lui specifice sînt diferite în direcția și viziunea lor. Coordonata temporală oscilează între prezent și trecut, iar cea socială între diverse medii sociale. Viziunea romantică sau realistă nu se aliază în mod obligatoriu unei anumite direcții. Astfel, viziunea romantică a mediului copilăriei apare în *Amintirile* lui Al. Russo și mai tîrziu în amintirea despre Porojan a lui V. Alecsandri, dar nu și în schița *Cum am învățat românește* a lui C. Negruzzi sau în proza memoralistică de mai tîrziu a lui I. Ghica.

Așadar, personajul social — uneori simplu element de decor, ca într-o parte a prozei lui V. Alecsandri și a lui D. Bolintineanu — este înfățișat fie dintr-o viziune romantic-sentimentală, fie, alături de moravurile pe care le reprezintă, dintr-o viziune realistă. Acest realism ține în același timp de o atitudine satirică specifică clasicismului care vedea în literatură „o școală de morală", precum și de o atitudine romantică nouă, care se dezvoltă în proza lui Balzac, cunoscută de scriitorii români (Negruzzi, Kogălniceanu etc.). Ca și unii romantici occidentali (Balzac, spre exemplu) și pornind de la ei, unii scriitori romantici români (Negruzzi, Kogălniceanu, Filimon) sfîrșesc prin a deveni realiști [1].

Negruzzi, Kogălniceanu sînt preocupați de descrierea minuțioasă a unui personaj, interesîndu-i raportul dintre comportarea personajului și mediul său natural, social și material (prin acesta din urmă înțelegînd locuință, obiecte personale, mai ales cele de îmbrăcăminte), raportul dintre fizionomia personajului și caracterul lui. Poate tot sub influența lui Balzac, Negruzzi manifestă interes în nuvela sa memoralistică și pentru intriga romantic-melodramatică. Fiziologiile lui Kogălniceanu sînt numeroase și aparțin fie societății de salon a capitalei, fie „varietății soiului provincial". Categoria din urmă este reprezentată nu atît prin tipul provincialului *evghenist, „lighioaie atît de variată"* zugrăvită de C. Negruzzi, cît prin provincialul recrutat dintre *„clucerași"* și *„slugerași" „care n-au nici o rudenie între oasele sfinte ; care nu trag la gazdă la moșu logofătu și la văru vornicu, sau la Thița logofeteasa"*. Neavînd nici o cunoștință între aristocrați, provincialul descris de Kogălniceanu este recrutat dintre cei ce „trag *sade la han"*.

Kogălniceanu, Negruzzi nu se plasează îndărătul textului, ci se integrează în povestire ca martori sau ca martori și participanți. În proza de observație a lui Kogălniceanu, chiar cînd autorul nu are una din calitățile semnalate, vocea naratorului-autor este directă ; cititorul recunoaște vocea personală a unui prezentator de imagini în desfășurare, uneori comentînd cu o s t e n t a ț i e o întîmplare în lungi fragmente (digresiuni) care se propun prin ele însesi atenției cititorului. Să ilustrăm o prezentare a autorului :

Deci **începem. Scoateți-vă** *pălăriile și* **vă închinați.** *Provincialul* **intră** *în scenă.*

Iată *omul* **nostru.** *Ce* **ne pasă** *de unde vine, să fie de departe sau de aproape, de la miazănoapte sau de la miazăzi, dintr-un tîrgușor sau din-*

---

[1] În acest sens, vezi mai pe larg Z o e D u m i t r e s c u - B u ș u l e n g a, *Romantismul românesc*, în LL, vol. II, 1972, p. 67 și urm. *Id.*, *Romantismul românesc în context universal* și părerile participanților la *Discuțiile* pe marginea acestei prezentări, în LL, vol. IV, 1972, p. 639, și urm.

tr-un oraș, de la Adgiud sau de la Focșeni, de la Galați sau de la Cotnar, de la Herța sau de la Bîrlad, el n-a fi și nu este decît un provincial. **Iată-l.** *Să-l* **luăm** *îndată după ce simte cea întîi impresie. Îndată ce harabagiul sau surugiul i-a spus că se zăresc turnurile, întocmai ca patru fesuri, a Mitropoliei, provincialul* **își freacă** *ochii,* **își întinde** *vederea, dacă este în căruță acoperită* **își scoate** *capul afară, întocmai ca un pui de lăstun din cuibul său, și* **se înalță,** *dîndu-se cu totul priveliștii ce* **așteaptă** *să se destindă dinaintea privirii sale.*

Dar **se apropie** *de barieră;* **și ce vede ?** *Două rînduri de bordeie acoprite cu paie, nevăruite...* **Ajunge** *la barieră. Harabagiul sau surugiul* **stă.** *Un fel de amfibie, îmbrăcat jumătate turcește ș jumătate căzăcește,* **vine** *și* **întreabă** *pe' provincial :* **cine-i, de unde-i** *și* **unde trage ?** (M. Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași* [5]).

Sublinierile din text indică particularitățile lui prezentative : adresarea directă către cititori (comp. pers. a II-a pl., particula prezentativă *iată*), pe care autorul și-i asociază ca „spectatori“ (comp. verbe la pers. I pl., adjective posesive de pers. I pl.) ; actualizarea dramatică a atitudinilor, a acțiunilor personajului prin punerea verbelor la indicativ prezent.

Proza de descriere a unui mediu social nu pune în valoare fantezia creatoare a scriitorului, ci puterea lui de observație sau de analiză, de unde culoarea, pitorescul stilului. Fizionomiile lui Negruzzi, cele ale lui Kogălniceanu, scriitori continuați în aceeași direcție de Filimon, cuprind *„toate fețele și culorile“* personajului descris, care nu constituie o realitate închisă în mijlocul unui mediu, ci un produs al unor interferențe variate (factor social, profesional, vîrstă etc.). Personajul nu se reprezintă numai pe sine, ci reprezintă și gruparea care-l conține.

Tehnica romantică a corespondențelor fiziognomice a contribuit la înnoirea mijlocelor stilistice de realizare a unui portret : lărgirea sferei vocabularului de caracterizare a personajului, în special cu termeni concreți referitori la mediul natural, social și material al personajului, precum și la aspectul lui fizic ; impunerea epitetului individualizator în descrierea figurii ; introducerea unor particularități lingvistice specifice vorbirii personajului în narațiunea despre comportarea acestuia. Toate aceste trăsături stilistice constituie semne ale stilului prozei așa-zise realiste a scriitorilor romantici de la începutul secolului al XIX-lea (Negruzzi, Kogălniceanu) :

> *Provințialul îmblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs ; poartă arnăut în coada droșcii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint ; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elmente ale boierului ținutaș ; fără el nu se vede nicăiuri. Figura lui e lesne de cunoscut ; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pe lîngă aceste firești podoabe,*

---

[5] Autorul notează : „P i e r r e D u r a n d a scris *Fiziologia provincialului în Paris* ; noi am căutat ca trăsăturile lui să le micșorăm în proporția cadrului cuvenit provincialului în Iași“.

natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupră-i și un **nu știu ce** *care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă ; un* **nu știu** *ce care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști, și să gîcești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese ; un* **nu știu ce** *în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești.*

Cum a sosit în capitalie, întîia lui treabă este să se ducă la Miculi, ca să-și cumpere ochilari sau lornetă cu care se uită seara obraznicește prin toate lojele teatrului. De-l vei întreba a doua zi ce s-a reprezentat, a să-ți spuie că s-a jucat comedia **Vodevil** *care e foarte* **ghizdavă** *și* **nostimă,** *pe care îndată începe a o și critica.* (Negruzzi, *Fiziologia provințialului).*

Inventivitatea, capacitatea de individualizare, simțul pitorescului în descrierea mediului social și material al personajului sînt însușiri care apar mai ales în proza lui Negruzzi și Kogălniceanu, iar mai tîrziu în proza lui Filimon și I. Ghica.

Proza de observație a peisajului social românesc s-a realizat în mai mare măsură într-o limbă apropiată de aspectul ei vorbit și a reflectat în același timp specificul diferitelor stiluri ale limbii în diferite etape de evoluție a societății și culturii românești. Preocuparea de a diferenția mediile sociale, mediile de cultură este principală și dobîndește un reflex interesant la nivelul stilului, pe care-l vom urmări în proza lui M. Kogălniceanu.

În vorbirea naratorului se încucișează uneori două coduri : unul al autorului și altul al unui presupus personaj care reprezintă un mediu diferit : „Societatea noastră era adunată într-un salon, a căria nu ți-oi face descrierea, macar oricît de *à la mode* să fie descrierile *saloanelor* și a *mobilelor* din capitalie — pentru provinciali, carii după asemenea descrieiri își aranjarisesc salonurile și-și cumpără mobilurile. (M. Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Codul autorului, în care pot fi integrați termeni din diverse medii de cultură, diferă ipotetic de codul cititorului ; de aceea, autorul se simte obligat să i-l explice : „Atîta ar mai trebui bieților literați, să împodobeze cu *aeronautica* lor, sau mai moldovenește, cu plutirea lor în aer, serbarea vreunui iarmaroc și să slujească de pildă pacinicilor lăcuitori". *(ib.)* ; „Bărbații nu erau zulari și nu vedea în fieștecare tînăr pre *minotaurisatorul* lor, cum zice d. de Balzac, adecă, românește, pre împodobitorul capului lor" *(ib.)* etc.

Funcția metalingvistică în comunicarea autorului dobîndește uneori o valoare în sine, explicația constituindu-se ca adevărată „fiziologie" într-un lung comentariu detașat, izolat de planul narativ propriu-zis.

Damele era îmbunătățite — cît se poate ; însă nu era **prude,** *plaga societății noastre.*

Dacă ești get-beget moldovan, dacă nu ești neologist, dacă nu ești abonat la nici o foaie românească, negreșit că cu un aer oțerit mi-i întreba ce-i **prudă ?** *Și eu cu tot respectul ce trebuie să aibă un scriitor dinaintea unui public, așa de* **învățat** *ca al nostru, ți-oi răspunde că pruda,* **prude,** *este un cuvînt frantuzesc, care românește n-are nume, dar*

însămnează, o femeie a căreia numai urechile, rareori și ochii, îi sînt curate, care sufere tot, numai să nu-i zici pe nume...“ (ib.).

*

În altele sînt făcute dintr-un aluat destul de nemulțămitor și puțin însușit spre a face din mine un om căruia-i zicem că este **plăcut.**

Plăcut ? *Ce însămnează acest cuvînt ?*

Un om plăcut, pentru multe femei, este acela carele, într-un bal joacă totdeauna și nu se odihnește niciodată, jucînd deopotrivă cu toate, cu cele frumoase și cu cele urîte, bun, tînăr și de treabă carele face filantropie la mazurcă spre slujba fetelor celor bătrîne și carele crede că are vreo îndatorire către gazda ce-l poftește la bal.

Un om plăcut este și acela...

Așa-i că-i plăcut acest elegant...

La nevoie, omul plăcut spune și o istorioară.

Omul plăcut se află mai ales între biurgheri sau tîrgoveți. Am cunoscut pînă și spițeri carii erau foarte plăcuți. (Kogălniceanu, *Soirées dansantes [Adunări dănțuitoare]*).

Codul naratorului este supus modificărilor de la un moment la altul al evoluției limbii în determinările ei sociale. Autorul reflectă aceste modificări în opoziția de planuri temporale diferite ale povestirii și reprezentării vorbirii personajului-autor în stil direct : „Îmi aduc aminte cîteodată, cu o oftare de părere de rău, de vremea ce a trecut așa de iute, în care, a doua zi după un bal, mă sculam la amiază-zi, zicînd : bre, bre, cît m-am *înglindisit (sub. aut.)* de bine“ (Kogălniceanu, *op. cit.*). Apoi, *„cu o suvenire desfătăcioasă de gînduri“*, autorul descrie, folosindu-se de enumerare, toaleta-i de la un bal de odinioară : *„sacșîrii cei roșii aruncați pe covor, galbinii papuci, mănușele, cilicul cel globos, taclitul, fermeneaua cea roșie“. (Id., ib.).* Această descriere este de fapt pretextul realizării unui contrast cu descrierea portului unui „cavaler civil“ modern care *„poartă neapărat o jiletcă albă, legătura de gît de atlaz neagră și gulerul fracului căptușit cu catife ; de abie la al doile sau al triile an a întrării lui în lume, începe a se deprinde cu pălăria-clacă, cu pantaloni* **collants** *și cu papuci cu cătărămi de la Miculi (Ib., ib.).*

„Vinogradul babilonic“, adică alianța între contraste lexicale, l-a atras adeseori pe prozatorul Kogălniceanu : *Întreab-o dacă-i place jocul și ți-a răspunde că se* **înglendisește frumușel** *franțuzește :* **je m'amuse joliment**. *(Id., ib.).* Iată-l pe *„moldovanul necioplit“* care „reinterpretază“ o serie de termeni noi atunci cînd vorbește de portul *„moldovanului civilizat“ : Socoți poate că și în straie m-oi schimba ? Pune-ți pofta în cui. Niciodată nu m-oi disgruma de* **crevaturi** *(cravate), nu mi-oi plesni pielea în mănușe de* **Brandmaier** *(Maier), nu mi-oi înfășura trupul în* **paltoane sac,** *curat sac cu făină, și nu mi-oi stropși picioarele în pantaloni de* **golan,** *(collants), cum îi numești tu. Nu, nu, asta-i treaba voastră, carii vă prăpădiți averile, ca să aveți odăi cu* **patiserii** *(tapisserie), daradaice mai jos decît ulița și ciocoi în coadă, cu epoleturi de ghenerari și în pungă tufă. Cît pentru mine, eu port și voi purta nădragi largi, un strai îndămănatec, cald iarna și răcoritor vara, și ciobote ca să mă pot mișca. Prea mult am făcut că m-am hotărît să-mi las portul*

vechi, care l-au avut bunii și străbunii mei și să mă îmbrac cu scurtuc și flustuc, jăletcă și bernevici șvăbești! Socoți tu, poate, că cu straiele nouă ne-am făcut mai buni și mai puternici? (Kogălniceanu, *Tainele inimei*); *multe* **baș-dame** [termen ironic] *la această novelă, vor zimbi cu dispreț și vor zice că damele mele negreșit sînt niște băcălițe* (Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*).

Kogălniceanu privește dintr-un unghi subiectiv contrastul dintre obiceiurile trecute și cele prezente ale epocii sale. Atitudinea critică a scriitorului este adeseori exprimată direct, dar și prin umor tăios sau ironie.

Indiferent de funcția critică în context a unui anumit comic verbal, procedeele mai frecvente prin care el se realizează sînt: contaminări formale sau semantice de cuvinte, asocieri incompatibile de termeni într-o enumerare, depoetizarea funcției unor figuri-metafore, comparații (ultimul procedeu este mai direct legat de specificul stilului individual artistic al lui M. Kogălniceanu): *Iașii, care îi orașul cel mai frumos din lume* [...] *este lăcuit între alte nații* [...] *de* **boi**, *din care, după etimologia învățatului Dionisachi Fotino, se trag și* **boierii.**[6] *(Iluzii pierdute).* Mai tîrziu, cei doi termeni sînt atrași într-un joc de cuvinte și de V. Alecsandri: *Asemine nu voi pomeni nimic despre nedelicateța unui cîrd de boi de frunte, care, întîlnindu-se cu noi pe podul de la Răpciuni, vroia numaidecît să ne arunce cu coarnele din Bistrița, sub cuvînt că boii trebuie să aibă pasul asupra boierilor și feciorilor de boieri, fiindcă și ei au fost feciori de* **boi ieri**, *și că astăzi sînt întregi*[7] *(O primblare la munți); acea gloată care prin o generală convenție (iertați-mi că nu zic convenciune*[8]*) se numește obicinuit* **societate aleasă**, *cînd de multe ori ea este foarte* a m e s t e c a t ă *(Tainele inimei). Glasul ei trebuie să fie mai dulce decît al serafimilor; trebuia, zic, pentru că pînă acum n-am auzit încă glasul unui serafim, prin urmare nu pot judeca dacă-i dulce sau ba. (Iluzii pierdute); Ispita este un profesor care se plătește mai scump decît cei mai scumpi profesori din Iași* (Kogălniceanu, *Fiziologia provincialului în Iași). Prin urmare Copoul cum este acum în curînd nu va mai fi, va trece și se va uita, ca chedrul Libanului, ca floarea cîmpului, sau, dacă vroiți comparații mai puțin biblice,* **ca fostul club al vînătorilor, sau ca Soțietatea istorico-naturală** *(Tainele inimei).* Iată o enumerare de metonimii exprimate prin sinonime aproximative, prin care se sugerează toate stările *„a mult treptăluitei noastre societăți": Atunce, toate* **trăsurile, baloanele, butcele, caretele, brișcele, droșcele, daradaicele și tilbiuriul** *d-lui..., în două șiruri intră în oraș (Tainele inimei):* Alteori legătura semantică dintre termenii eterogeni ai unei enumerări se stabilește indirect, ca în următorul exemplu prin care se sugerează lipsa de feminitate a unei femei: *Găsești de ajuns mame, neveste, văduve, fete, slute, șchioape, chioare, vornicese, bănese, pitărese, negustorițe, băcălițe, țigance și alte asemne creaturi ce se nasc, cresc,*

---

[6] Vezi *Istoria Daciei*, scrisă grecește, tom. I, p. 62 (*nota aut.*).

[7] Este evident că și Alecsandri se referă la aceeași etimologie semnalată de Kogălniceanu.

[8] De multe ori Kogălniceanu își manifestă atitudinea critică față de unele aspecte lingvistice, indiferent de ce natură ar fi fost ele, dacă autorul le consideră înnoiri de care limba nu ar fi avut nevoie.

se mărită, fac copii și mor. Dar **femei**, *asta-i cam greu. (Iluzii pierdute).* Urmează apoi o „fiziologie“ a femeii.

Dintre scriitorii pașoptiști, V. Alecsandri și I. Ghica (în *Scrisorile* pe care fiecare le-a adresat celuilalt — mai ales Ghica lui Alecsandri) reprezintă, în a doua jumătate a secolului trecut, proza de amintiri în care sînt reînviate figuri ale societății din prima jumătate a secolului trecut.

Tendința practică, militantă a scriitorului Kogălniceanu în proza sa scrisă în mare parte înainte de evenimentele de la 1848 imprimă acesteia un caracter retoric, transformînd-o în adevărată *pledoarie* prin care autorul dorește să convingă publicul de necesitatea impunerii unor noi valori. În scrierile sale în proză Kogălniceanu este un vorbitor, dar nu totdeauna un vorbitor familiar. Acest aspect îl dovedește nu numai limba sa îmbogățită cu multe neologisme și expresii împrumutate din diferite limbi, în special franceza, dar și stilul său cu figuri retorice : construcții antitetice, anaforice, enumerări etc. Elementele stilului său care presupun un convorbitor nu schimbă atmosfera oarecum oficială a tonului conversativ al prozei sale. Kogălniceanu este în proza sa și un vorbitor public, un orator. Spre deosebire de Kogălniceanu, scriitorul ocazional Ion Ghica pune accentul pe spontaneitate[9] în proza sa de evocare a societății românești de la sfîrșitul epocii fanariote, din timpul primelor domnii naționale și al regulamentului organic. Expunerea lui Ghica are valoarea imparțialității unui document, dar cu un stil descriptiv „uneori de o plasticitate deosebită“ [10] ce reflectă într-un fel și „bogăția experienței sale de viață, care-i nutrește amintirea[11]. Evocarea sentimental-romantică a lui Porojan de către V. Alecsandri diferă de evocarea lui I. Ghica, acesta păstrîndu-și observația aproape în limitele stricte ale obiectivității :

Un rege alungat din țara lui și-a fi aducînd adeseori aminte de tronul său aurit. Astfel îmi aduc aminte eu de capra trăsurei de sub șopron. În momentele ce stam urcat pe ea, imagina lui Porojan trecea pe dinaintea ochilor mei țintiți, însă nu neagră și veselă, ci pudruită cu făină și umilită de această albeață nefirească. După dînsa veneau figurile celorlalți robi, servitori din casa părintească [...].

Cît pentru Porojan, el deveni un pitar de frunte sub ciomagul profesorului său și fu ridicat la rangul de ciurecar a casei. Cariera lui fu astfel desemnată pe gura cuptiorului cu litere neșterse de cărbune !... Domnii țării puteau să se mazilească, datinele puteau să se schimbe în Moldova, fața lumii putea să se prefacă în orice mod ; eu, tovarășul lui de odinioară, puteam să devin, din simplu comis ce eram, postelnic mare, ministru, domn chiar !... Porojan avea să rămîie pitar și numai pitar pînă la sfîrșitul vieții sale! ... Stranie nedreptate a soartei ! (V. Alecsandri, *Porojan*, 1880).

Dascălul Chiosea nu era om rău, dar se necăjea, pentru că-l durea inima cînd vedea că nu se silesc copiii la învățătură. El nu era civilizat ca să nu-i pese dacă elevii învață sau nu. Pentru el școala nu era o

---

9 Vezi Șerban Cioculescu, *Limba literară a lui Ion Ghica*, în CILRL, secolul al XIX-lea, vol. II, București, 1958, p. 167—190.

10 *Id.*, *ib.*, p. 188.

11 *Id.*, *ib.*, p. 182.

chiverniseală, nu se gîndea la: treci zi, treci noapte, apropie-te leafă. Nu sta cu ceasornicul deschis pe catedră ca nu cumva minutarul să treacă peste semn.

La Chiosea, ca la Chiriță, ca la Stan, lucrurile mergeau altfel; viața lor era cu copiii din școală, nu știa nici șosea, nici cafe-șantan, nici deputăție. Dimineața buchile, Oftoicu și Psaltirea, după prînz psaltichia. Chiosea avea un **pa, vu, ga, di** *care-i ieșea pe nas cale de o poștă.*

De pe la de-alde Chiosea ieșeau dieci de visterie și calmegii; la de-alde el au învățat să scrie românește logofătul Greceanu, Văcăreștii, Anton Pan, Nănescu, Paris Momuleanu etc. (I. Ghica, *Școala acum 50 de ani).*

b. PROZA DRAMATICĂ.

COMICUL DE LIMBAJ ÎN COMEDIILE LUI V. ALECSANDRI

1. Comedia lui Alecsandri, teatru de observaţie socială. **2.** Ridiculizarea tendinţelor de folosire a unui limbaj preţios (galomania şi variante ale latinismului). Procedee ale comicului de limbaj. **3.** Alecsandri, precursor al lui I. L. Caragiale.

1. Ca director al Teatrului Naţional din Iaşi (1840—1842), Alecsandri a îmbogăţit repertoriul teatrului românesc. Lipsind propriu-zis o tradiţie în dramaturgie, Alecsandri începe prin a localiza piese din autori francezi. Mai tîrziu, locul prelucrărilor îl iau comediile inspirate din realităţile vremii. Prima piesă orientată în acest sens este *Iorgu de la Sadagura*, jucată la începutul anului 1844. După 1850, Alecsandri consacră o mare parte din activitatea sa literară, teatrului. Piesele *Chiriţa la Iaşi* (1850) şi *Chiriţa în provinţie* (1852) îmbogăţesc repertoriul original al teatrului cu genul comediilor de moravuri.

Influenţa balzaciană, grefată pe arta lui La Bruyère în realizarea fiziologiilor, se manifestă nu numai în proza propriu-zisă a lui Negruzzi sau a lui Kogălniceanu etc., dar şi în comediile lui Alecsandri, evident şi sub influenţa modelelor primilor noştri prozatori moderni, mai ales, sub cea a lui M. Kogălniceanu. Într-adevăr, comediile lui Alecsandri se înscriu în tradiţia prozei de moravuri, de observaţie a unui anumit mediu social într-o perioadă de prefaceri, cu interferenţe între culturi diferite, cu rezultate nefaste ale incapacităţii de asimilare a modelului de civilizaţie occidentală împrumutată. Tipurile clasice (preţioasa ridicolă, snobul etc.) dobîndesc în comediile lui Alecsandri trăsături realiste prin legătura personajelor care le reprezintă cu un anumit mediu social plasat în coordonate de loc şi timp determinate. Caragiale nu inovează în acest sens, ci numai desăvîrşeşte realismul în teatrul comic.

2. Creaţiile dramatice ale lui V. Alecsandri surprind mai ales un aspect negativ esenţial în mediul românesc al boiernaşilor şi al burgheziei mijlocii de la jumătatea secolului al XIX-lea : *parvenitismul*.

Parvenitismul modern prin însușirea aparentă a culturii se manifestă și în felul de a vorbi al personajelor, care folosesc termeni străini neasimilați, neologisme cu modificări datorate necunoașterii sensului sau formei lor corecte. Adeseori Alecsandri folosește șarja grotescă în scopul unei acțiuni de ridiculizare, prin care viza un act de posibilă reabilitare a celor reprezentați de personajele sale. În această direcție, scriitorul moldovean avea cîțiva precursori tot în autori de comedii. Astfel, Costache Facca *(Comodia vremii* sau *Franțuzitele)* [1], Costache Bălăcescu *(O bună educație)* [2] ridiculizează în comediile lor limbajul prețios și ridicol franțuzit al saloanelor, „educaționul cu dascăli de sfranțuzească", „pasionul". Alecsandri își depășește însă contemporanii și prefigurează unele aspecte din teatrul lui I. L. Caragiale, care aduce comedia românească la cel mai înalt grad al ei de dezvoltare.

Creația dramatică a lui Alecsandri constituie o replică dată nu numai galomaniei, dar și curentului purist cu toate variantele lui. Așadar, comediile sale răspundeau la mijlocul secolului al XIX-lea unui deziderat al teatrului, de a ridiculiza pe toți cei care conștient sau nu deformau structura limbii române, mai ales franțuzind-o sau latinizînd-o.

2.1. Dincolo de influența dramaturgiei franceze [3], comediile de moravuri ale lui V. Alecsandri își alimentează substanța din realitățile epocii sale. În aceste comedii întîlnim observațiile autorului nu numai cu privire la felul de a trăi, de a judeca al oamenilor din vremea sa, dar și cu privire la felul lor de a vorbi. Examinînd limba primelor scrieri dramatice românești, Al. Niculescu *(Din vocabularul limbii române în secolul al XIX-lea,* în SCL, XI, 1960, nr. 3, p. 581—592) demonstrează că realismul vorbirii eroilor unei piese de teatru apare mai pregnant în operele cu caracter comic-satiric, „unde diversitatea situațiilor prin care se realizează umorul supune limba la întrebuințări expresive multiple" (p. 581). Același autor *(Elemente de limbă vorbită în limba literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea — Probleme generale,* în SCL, XIV, 1963, nr. 1, p. 57—76) aduce o precizare de ordin metodologic importantă în stabilirea opoziției l i m b ă v o r b i t ă / l i m b ă l i t e r a r ă pentru româna scrisă de la începutul secolului al XIX-lea: „criteriile cu ajutorul cărora putem separa planul limbii vorbite din ansamblul limbii epocii sînt de ordin s t i l i s t i c". (p. 60). Producțiile literare (proză propriu-zisă sau proză dramatică) cu tendințe realiste și intenții satirice de la începutul secolului al XIX-lea folosesc numeroase elemente de limbă vorbită cu efecte e x p r e s i v e, s t i l i s t i c e. Adeseori dramaturgul Alecsandri își depășește modelele tocmai prin varietatea mijloacelor lingvistice utilizate pentru îngroșarea aspectului comic verbal. Alecsandri obține prin l i m b a j, ca și Caragiale mai tîrziu, efecte superioare în raport cu cele obținute prin intermediul tehnicii compoziționale.

---

1 Vezi F l o r i c a D i m i t r e s c u, *Observații asupra limbii personajelor lui C. Facca,* în LR, IV, 1955, p. 28—33.

2 Vezi B. C a z a c u, *Elemente ale comicului verbal la primii dramaturgi români,* în LL, II, 1973, p. 243—247.

3 Vezi Ch. D r o u h e t, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi,* Ed. națională, București, 1924, mai ales pp. 148—161.

2.1.1. Comicul verbal se subordonează în comediile lui Alecsandri funcţiei limbajului de a caracteriza personajele.

Funcţia de datare (asociată cu funcţia de localizare) a limbajului în comediile lui Alecsandri se manifestă prin caracteristici specifice de vorbire ale unor personaje care reprezintă perioade diferite de cultură. Sub acest aspect, personajele reprezintă două generaţii : **A**. generaţia *veche*, contemporană în parte cu domeniile fanariote. manifestînd particularităţi de vorbire sub influenţa directă a limbii greceşti şi turceşti ; **B**. generaţia *nouă*, care se dovedeşte receptivă la influenţele noii culturi occidentale, în special franceze. Ridiculizarea se îndreaptă la Alecsandri atît împotriva *conservatorismului retrograd*, cît şi împotriva *înnoirilor artificiale, hibride*, împotriva pretenţiei de distincţie, în realitate nu numai superficială, dar şi falsă, a unor personaje.

A. Un reprezentant al vechii generaţii este *Enachi Damian* (prenumele cu sufix grecesc este sugestiv) din comedia *Iorgu de la Sadagura* sau *„Nepotu-i salba dracului"*. Vorbirea lui se caracterizează prin utilizarea unor termeni *învechiţi* şi constituie astfel o abatere de la norma limbii literare. Contrastul dintre vorbirea personajului şi norma literară generează un comic de limbaj. Pentru amintitul personaj, *monoclul* este *„stecluţa care se bagă în ochi"* (p. 17) [1]. Neînţelegînd limbajul franţuzit al lui Iorgu sau al Gahiţei, îi reia în forme proprii : *„***Superfliur** *sau* **nesuperfliur...** *nu ştiu... Ha !... civirasalisîţi, d-voastră, ipochîmene alesă... care... împrumutînd de la străini numai cele răle, nemaiputînd trăi decît cu* **bonjur,** *cu* **blamanjè** [fr. *blanc-manger* „cremă albă"], *şî cu* **parlè, marlè** [fr. *marbleu* „ei drace ?"], **cheschevù** [fr. *qu'est-ce-que vous voulez* „ce doriţi"] *şî cărora vă e ruşîne să fiţi moldoveni curaţi"* (p. 9). Cînd acelaşi personaj încearcă să-şi depăşească vorbirea arhaic-regională prin folosirea unor neologisme, el ajunge tot la incorectitudini, care creează comicul prin contrast cu formele corecte ale neologismelor din uzul literar curent : *pe-acolo prin* **afcademiilè** *din Sadagura... Macar că şî pe-acolo or fi* **mojîcanţi...** *da'geaba... n-au haz... Îţi scîrţîie, frate, cîte două ceasuri la ureche... ş-apoi zîc că fac* **corţent** (p. 5).

B. Generaţia tînără este reprezentată în comedia *Iorgu de la Sadagura* prin Iorgu, tipul coconaşului cosmopolit care a uitat de obiceiurile străbune. El foloseşte *neologismul,* adeseori în contexte neadecvate. Abaterea de la norma literară priveşte deci regulile de asociere a termenilor. Împreună cu Gahiţa Rozmarinovici, femeie cu idei „înaintate", Iorgu utilizează un limbaj în care franţuzismele se amestecă cu termeni ai graiului regional. Comicul este generat de contraste diferite : contrastul dintre termeni neologici, expresii franţuzeşti şi termeni, expresii, forme ale graiului regional moldovenesc se asociază uneori cu contrastul dintre forma neologismelor din vorbirea personajelor şi forma aceloraşi neologisme în norma literară. De asemenea, folosirea unui limbaj preţios (comparaţii, perifraze), produce un efect contrar celui dorit de personaj.

Iorgu : *Ah ! Gahiţo !... suflet ceresc şî-naripat ! nu mă ecrazarisî cu astfel de vorbe !...*

---

[1] Paginile trimit la : Alecsandri, *Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă. Teatru,* vol. I (Comedii), Ediţie îngrijită de G. Pienescu. Prefaţă de Al. Piru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1961.

Iorgu : *Iar tu, Gahițo!... tu, care ț-ai dezvălit mintea, ca o conopidă, la căldura civilizațiiei... Mărturisăște ritos (gr.) sîntimentele inimii tale* (p. 25).

Gahița (către Damian) : *Dumneata rîzi, pentru că nu te-ai adăpat de delicateța, de eleganța și sublimitatea limbei franțeze* (p. 8).

Iorgu : **Madamă,** *fi-voi destul de* **felice** *ca să nu-mi* **refuzarisăşti** *brațul* (p. 20).

Gahița : **Ce să potriveşte !...** *sînt foarte* **flatarisîtă** (p. 20).

Gahița : **Monsiu Georges, dezirul** *unui cavaler amabil ca dumneata nu poate rămînea neîmplinit...* **par conséquence,** *mă grăbesc a-ți* **declinarisî** *numele meu...* (p. 18).

La neologismele de origine franceză (unele barbarisme) frapează mai ales verbele folosite cu sufix grecesc ; această alăturare produce un efect de stridență sonoră : *ecrazarisî* (fr. *écraser), suvenarisî* (fr. *se souvenir), voiajarîsi* (fr. *voyager), închietarisî* (fr. *inquieter), suportarisăști* (fr. *supporter), ofansarisăști* (fr: *offenser)* etc.

Prin atitudine și mod de a vorbi, *Iorgu* anticipează pe Rică Venturiano, iar *Gahița,* probabil cititoare a lui Florian, pe Zița, cititoare a „Dramelor Parisului".

C. Fără să aibă educația lui Iargu, personaj instruit în străinătate, Chirița, ca și Gahița, reprezintă tipul de provincială care dorește să-și însușească „noile maniere" ale capitalei. Ea aspiră însă nu numai la viața mondenă a saloanelor, dar și la o anumită poziție în administrația de stat (vrea să devină isprăvnicească). În raport cu tipul clasic (de ex. *Burghezul gentilom* al lui Molière), personajul lui Alecsandri manifestă o tendință spre parvenitism care nu este desprins de rădăcinile sociale.

Chirița (către Safta) : *De aceea l-am sîlit pe bărbatu-meu să meargă la Ieș ca să cerce a căpăta isprăvnicia de aici din ținut ... Doară și el are drituri ... ca patriot ... c-a pătimit ... Nu-i vezi, acu, care de care are pretenții să intre in slujbă ... sub cuvînt că i-o fost frică la 48 ? ... Helbet ! dacă-i pe aceea ... apoi și noi avem temeiuri ... Adă-ți aminte ce groază-l apucasă pe Bîrzoi ... că strîga și pin somn c-o venit zavera ... (Chirița în provinție,* p. 221).

Ajunsă isprăvnicească, ambițiile Chiriței nu se opresc aici. Visurile de nobleţe nu o părăsesc.

Chirița : *Dulce-i viața de isprăvnicească ! ... Zăhărită viață ! Ai jăndari la poartă, la scară, la ușă ... și, cînd ieși la primblare, ai alai pe lîngă trăsură ... Cu toate aceste, de m-aș porni mai degrabă la Paris ! că m-am săturat de Moldova ... Of ! de-ar veni azi monsiu Șarlă de la Ieș, să-mi aducă pasportu, m-aș porni cu nepusă masă ... Pune-ți în gînd efect ce-oi să fac în Paris ca isprăvnicească ! ... Oi să le par franțuzîlor cît ... (ib.,* p. 250).

În rangul ei cel nou, Chirița își modifică mai mult purtările și vorbirea, căutînd să imite, ca doamnă mare, obiceiurile și jargonul damelor din lumea bună.

Vocabularul utilizat de Chirița prezintă anumite trăsături specifice, explicabile și prin faptul că ea aparține pe de o parte vechii generații, contemporane cu domniile fanariote, iar pe de altă parte mediului provincial, unde se păstrează mai bine elementele învechite de limbaj. Chirița reprezintă, și sub aspectul comicului de limbaj, personajul cel mai pitoresc din comediile lui Alecsandri.

Contrastul dintre educația ei sumară și rolul unei femei distinse pe care vanitatea o determină să-l joace se manifestă și în vorbirea personajului.

Un procedeu al comicului de limbaj folosit cu precădere de Alecsandri și în această situație este **jargonul franțuzit.** Neologismele, însușite pe cale orală, sînt supuse unor variante estropieri.

Iată cum folosește boieroaica „ținutașă" expresiile franțuzești sau neologismele de origine franceză în comedia *Chirița la Iași* sau *Două fete ș-o neneacă* (1850) : *Parle franse, madmuzel?* (fr. *Parlez-vous français, mademoiselle?); Le pleze vu monsiu* (fr. *Plaisez vous le monsieur?); a rînjarisî* (deformare din : *deranjarisî)* pentru *a deranja, ſtiatru* pentru *teatru, auſtor* pentru *autor ; gubernantă* pentru *guvernantă, ghitardă* pentru *chitară.*

Pentru a ilustra însușirea neologismelor numai „din auzite" este semnificativă următoarea scenă :

Chirița : *Să cunoaște că învață la* **pasion** ...

Luluța : *Pansion, mătușîcă, nu pasion.*

Chirița : *Fie și* **pansion,** *că doar nu m-o crescut mama cu* **gubernată,** *ca să știu* **nemțăște** (p. 157).

În comedia *Chirița în provinție,* eroina, „doamnă mare", și-a perfectat educația, învățînd limba franceză *„toute seulette"* (singurică de tot). Chirița manifestă tendința de a traduce cuvînt cu cuvînt expresiile limbii române în franțuzește: *je suis sûre qu'il deviendra* **un tambour** *d'instruction* ... (p. 224). Șarl (cu mirare) : *Tambour?* Chirița. *Oui, adică* **dobă de carte** ... *tambour ... nous disons comme ça en moldave* (p. 225) ; *Chirița ... je ne voudrais pas qu'il perde son temps* **pour des fleurs de coucou.** Șarl. *Pour des fleurs de coucou? Chirița. C'est-à-dire de flori de cuc ... Nous disons comme ça ...* Șarl. *En moldave* (p. 225) ; Chirița. *Monsieur Charles, je vous prie à la bracette.* Șarl. *Comment? ... Vraiment, nous partons?* Chirița. *Oui,* **nous lavons le baril.** Șarl. *Le baril?* Chirița (cu nerăbdare). *Oui ... nous lavons le baril ...* **spălăm putina** ... *Quoi ... nous disons comme ça en moldave* (p. 246) etc.

Neologismele sînt altfel modificate decît cele din vorbirea anterioară a aceluiași personaj : *armazoană* pentru *amazoană* (Chirița în Iași, 1852), *munamenturi* pentru *monumente, tauletă* pentru *toaletă* (fr. *toilette), bulivar (Cucoana Chirița în voiaj,* 1867), *spozîțiia* pentru *expoziția, vertuoasă (Chirița în balon,* 1874).

Modul ridicol de a vorbi aparține și altor personaje. *Guliță* le reprezintă prin excelență. El își depășește cu mult surorile în ceea ce privește stîlcirea neologismelor. Franțuzirea cuvintelor românești îi este specifică :

Chirița : *Guliță, spune nineacăi, cum să cheamă franțuzăște furculiță?*
Guliță : **Furculision**.
Chirița : *Frumos ... dar friptură ?*
Guliță : **Fripturision**.
Chirița : *Prea frumos ... dar învîrtită ?*
Guliță : **Invîrtision**.
Chirița : *Bravo ... Guliță ! ... Bravo, Guliță ! ...* (Îl sărută).
Șarl (în parte, furios) : *Gogomanition, va !...* (p. 227).

Etimologia populară și confundarea unor neologisme cu altele sau cu cuvinte mai vechi de origine neogrecească constituie adeseori sursa de modificare a formei corecte a neologismelor în vorbirea pretențioasă a Chiriței [5] : *loznită* „leasă de nuiele" în loc de *lojă* (p. 198) „să facem *patisărie*" pentru „să facem *tapisărie*" (fr. faire *tapisserie*"); „Minciuni nu știu să spun că nu-s ipo... *ipocondră*" (p. 231) pentru *ipocrită*.

După cum am putut constata pînă aici, autorul recurge la elemente de jargon, neologisme pentru a reliefa contrastul între pretenția de distincție a personajului și incapacitatea lui de a-și însuși corect elemente ale unui limbaj care îi este impropriu. Deformarea cuvintelor neologice sau a expresiilor franceze devine un procedeu comic de limbaj nu atît prin faptul că ea constituie o abatere de la norma corectă, cît mai ales prin faptul că această abatere dezvăluie un contrast între aparență și realitate în ceea ce privește cultura, capacitatea intelectuală a personajului, dezvăluie inadvertența între calitate și defect, între mecanic și firesc. [6]

Deformarea de cuvinte, ca procedeu de realizare a unui comic verbal cu funcție de caracterizare a personajului, se împletește în comediile lui Alecsandri cu asocierea hibridă de termeni sau construcții, alt procedeu de realizare a unui comic verbal cu funcție de caracterizare a unui personaj.

Deși Chirița vrea să se arate familiarizată cu limba franceză, pe care o folosește în conversație, în realitate limbajul ei nu „se stilează". Un efect comic produce, prin contrast, asocierea dintre vocabularul ei

---

[5] Etimologia populară și confundarea unor neologisme cu altele le-am întîlnit și în vorbirea „*moldovanului necioplit*" din *Tainele inimei*, fragment de roman publicat fără semnătură în „Gazeta de Moldavia" 1850. Se știe că scrierea s-a dovedit a aparține lui M. Kogălniceanu.

[6] Asupra factorilor generatori de comic, vezi H. Bergson, *Le rire — essai sur la signification du comique*, Paris, 1904 ; vezi și Paul Zarifopol, *Ris și comic*, în Revista Fundațiilor, an. II (1935), nr. 8 ; Al. Niculescu, *Observations sur les structures du genre humoristique en italien*, în RRL, tom. XVII, nr. 5, 1972, p. 389—405 ; Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 400—408 ; p. 409—421 ; p. 422—442.

„ales“ și termenii, expresiile de limbă vorbită (pe care adeseori le traduce, după cum am constatat, cuvînt cu cuvînt în franceză) : Leonaș. *Nu înțălegi că am adormit cu gîndu la mata?* Chirița. *Asta mă* **flatarisăşte** ... *d-le* (cu pudoare) *însă nu să cade să mi-o spui* **nitam-nisam** ... **tronc în obraz** (p. 257).

Expresiile de limbă vorbită sînt numeroase : *Of! saracan de mine! că-mi vine să țip și să ieu cîmpii; să deie ochii cu mine, dacă-l ține curăua (136); cît îi zîulica de mare tot țîrlîiește... de urlă cînii mahalalei (p. 152; m-am săturat de mojîcă ca de mere pădurețe* (153) etc.

Chirița vorbește neîngrijit : *știi mata* **minavetu** (lipsa articolului definit) **care** *ți l-am făgăduit* (absența prepoziției **pe** la ac. pron. relativ **care**) etc.

Neogrecismele învechite sînt frecvente în vorbirea boieroaicei „ținutașe“ : *să-mi facă mie* **Catagrafie** „inventar“ (*Chirița în Iași,* p. 131), așa *catahrismie* „abuz“ (p. 197), *să-mi pricinuiască un* **nixîs** „supărare“ ; *n-am întîlnit un* **ipochimen** „persoană“ (p. 258), *ș-apoi tineri, soro ... cu vorbă, cu* **ighemonicon** „demnitate boierească“ (p. 163) etc.

Ca şi comicul de situaţie, comicul de limbaj reliefează pe cel de caracter atît de specific comediilor de moravuri ale lui Alecsandri.

2.1.2. Retorismul conjugat cu forme ale **jargonului latinizat** constituie obiectul ridiculizării în vodeviluri și cînticele comice (*Rusaliile, Clevetici-ultrademagogul*).

Politicianul demagog Clevetici îşi exprimă profesiunea de credinţă într-o sintaxă lipsită de logică ; sonoritatea cuvîntului nou, repetiţiile, enumerările, antitezele etc. constituie mărci prin excelenţă ale retorismului :

Sănătate și frățietate, domnilor cetățeni! ... Am aflat că sînteți adunați în colegiu eleptoral pentru alegerea unui deputat și eată-mă-s alerg ca să vă espun profesiunea mea de credință ... Vreu **respeptul Convenţiunei cu condiţiune de a fi schimbată în totul** *ca una ce a fost elaborată de străini, fără concursul patriotic al românilor ... Vreu egalitate perfectă ... să nu mai fie săraci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite ... Acest mandat sacru îl voi îndeplini ca cetățean liber și liberal, apărînd cu energie și cu logică* (iute) *libertatea, egalitatea, dreptatea, fraternitatea, inviolabilitatea, inamovibilitatea, autonomia, Convențiunea, drepturile naționale, garda națională, partidul național și celelalte* (răsuflîndu-se) *căci eu ... și de ce nu? am toate calitățile de a fi ministru* [sic!].

Abundenţa termenilor culţi (în realitate folosiţi artificial, mecanic, din dorinţa de a epata), debitul verbal rapid (accentuează tonul declamator, dezvăluie poza calculată) depăşesc mijloacele comicului naiv, constituind procedee tipice ale vorbirii gazetarilor, politicienilor demagogi.

Clevetici, redactorul *Gogoaşei patriotice,* anticipează pe politicieni ca Farfuride — al cărui discurs electoral amintește, și prin formula ; *„ori să se revizuiască primesc, dar să nu se schimbe nimic“* de discursul predecesorului său — pe gazetari ca Rică Venturiano, susţinători ai sufragiului universal.

---

[7] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini,* B.P.T., 1968, vol. I, p. 281.

2.1.3.**Numele proprii** sînt folosite la Alecsandri, ca și mai tîrziu la Caragiale [7], drept mijloc de caracterizare a personajelor. Numele proprii în comediile lui Alecsandri sînt create mai ales pe baza unei sugestii sonore, potențînd un anume comic de limbaj prin transparența lor.

O anume însușire de obicei negativă) a personalului este transmisă direct prin numele pe care-l poartă : *Clevetici-ultrademagogul, Napoilă-ultraretrogradul, Galuscus, Răzvrătescu, Săbiuță* etc. *În Chirița în provincie* există o anume rafinare în crearea numelor proprii *(Chirița, Guliță, Bîrzoi)*. Numele *Chirița* (se termină cu un sufix diminutival) sugerează contrastul între fizicul (persoană corpolentă) al eroinei și aerele de ființă delicată, gingașă pe care și le dă. În vorbirea lui Bîrzoi întîlnim și diminutivul *Chirițușca*. Leonaș, în scena declarației de dragoste o face *„ipochimen, zarnacadea, acadea“* și-i vorbește de o grădină cu canari cîntînd *Chiriririița... Chiririririiiița“*.

Sufixele de origine grecească au, de asemenea, o semnificație în formarea numelor proprii : *Agachi Flutur, Enachi Damian*. Sînt folosite și de Filimon, Caragiale. Primul apelează și la formulele de politețe grecești (**Kir** *Costea Chiorul*).

În comediile lui Alecsandri, pentru personajele care le poartă, numele proprii au de obicei o funcție de localizare, de indicație a unei trăsături de caracter, a unei atitudini social-politice sau culturale.

3. Prin comediile sale, Alecsandri s-a străduit să răspundă necesităților culturale ale momentului istoric în care trăia. Ridiculizarea jargonului franțuzit sau latinizat prin crearea unei galerii diverse de personaje care exprimau pe de o parte tendințele epocii, iar pe de altă parte poziția dramaturgului față de aceste tendințe însemna și o contribuție la acțiunea de cultivare a limbii literare la mijlocul secolului al XIX-lea. Adresîndu-se direct spectatorilor, dramaturgul sconta un efect imediat și eficace. Poate tocmai acest fapt explică, cel puțin în parte, îngroșarea diferitelor aspecte ale comicului verbal. Credem că în teatrul său (comedii de moravuri, cînticele comice, vodeviluri), Alecsandri nu creează atît tipuri, cît mai ales niște f i z i o l o g i i. Creînd pe unele, dramaturgul credea în posibilitatea de îndreptare, prin ridiculizare, a aspectelor negative ale realității din vremea sa. Funcția teatrului său comic este educarea. De aceea, satira lui Alecsandri nu este una violentă, rîsul său nu ascunde neliniști. Abia în comediile lui Caragiale se identifică mecanismul unei orînduiri, răul nemaifiind un accident, ci un viciu care atinge însuși sistemul social. De aceea, rîsul lui Caragiale nu mai este unul jovial, cu speranța unei posibile reabilitări a diverselor tipuri reprezentative.

De la piesa lui Alecsandri, *Iorgu de la Sadagura* (1844) la piesa lui *Caragiale, O scrisoare pierdută* (1884), comedia românescă și-a perfecționat mijloacele artistice. Teatrul lui Alecsandri i-a oferit lui Caragiale anumite modele și procedee ale realizării contrastelor comice la nivelul limbajului. *Tribunescu* din „Sgîrcitul risipitor și *Iorgu* din „Iorgu de la

Sadagura“ anticipează modul de a vorbi al lui *Rică Venturiano. Gahița Rozmarinovici* poate fi, în parte, un model al *Ziței,* după cum *Bîrzoi* anticipează, prin comportare și limbaj, pe *jupîn Dumitrache* etc.

Alecsandri a pus bazele comediei, ca text și ca spectacol. El este, fără îndoială, un precursor al lui Caragiale, care a dezvoltat mijloacele de realizare artistică ale pieselor lui Alecsandri, aducîndu-le la cel mai înalt grad de perfecțiune.

BIBLIOGRAFIE

Adăugăm la studiile citate în text sau în note: N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri. Studiu critic.* București, 1894, *Comediile,* p. 200; *Primii noștri dramaturgi,* ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu; antologie, studiu introductiv și note bio-bibliografice de Florin Tornea, ESPLA, 1956, ed. a II-a, 1960; Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale,* în „Viața românească“, XV, nr. 6, 1962; Al. Piru, *Analize și sinteze critice,* Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 58—71; G. Călinescu, *V. Alecsandri,* Ed. tineretului, București, 1965; C. Dimitriu, *Aspecte ale vocabularului în teatrul lui Alecsandri,* în IL, XVI (1965), 7, p. 76—80; Boris Cazacu, Liliana Ionescu, Maria Mărdărescu, Mihai Zamfir, *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri,* în SILR, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 206—218; Traian Cantemir, *Comicul de limbaj la V. Alecsandri,* în „Ateneu“, nr. 7 (84), VIII, iulie 1971, p. 12; Ion Roman, *Vasile Alecsandri. Orizonturi și repere,* București, 1973.

3. STILUL ÎN PROZA SCRIITORILOR PAŞOPTIŞTI STILUL SAVANT ÎN OPERA ARTISTICĂ A LUI ALEXANDRU ODOBESCU

1. Formaţia umanistă a lui Alex. Odobescu. **2.** Particularităţile lingvistice ale stilului savant în proza lui Odobescu: selecţia conştientă a formelor; elemente populare, arhaice şi neologice în vocabular; construcţia frazei, perioada. **3.** Naraţiunea şi descrierea în nuvelele istorice. **4.** Naraţiunea şi descrierea în *Pseudo-Kynigetikos*. **5.** Concluzii.

1. După ce urmase cursurile de la Colegiul Sf. Sava, unde îşi însuşiseră idei înaintate mulţi dintre conducătorii revoluţiei de la 1848, Odobescu pleacă în 1850 la Paris pentru a-şi continua studiile.

Anii studiilor la Paris sînt fecunzi pentru Odobescu. Viitorul scriitor îşi extinde sfera cunoştinţelor ştiinţifice, aprofundează literatura clasică (greacă şi latină), dovedeşte interes pentru problemele de artă în general. Din aceeaşi perioadă datează primele traduceri ale lui Odobescu din literatura antică, nu fără rezultate asupra stilului său din lucrările originale de mai tîrziu.

Imediat după întoarcerea în ţară (1855), Odobescu se consacră studiilor istorice şi arheologice, manifestă interes pentru literatura de inspiraţie istorică, pe baza unei serioase documentări. În „Românul" din 1857 apare *Mihnea-Vodă cel rău*, iar la 1860 apare în „Revista Carpaţilor" *Doamna Chiajna*; nuvelele sînt publicate în volum la 1860 cu supratitlul *Scene istorice din cronicele Ţării Româneşti*. Autorul acestor „Scene" a căutat să reconstituie „culoarea locală", exigenţă a romanului istoric impusă de romantism, scopul fiind şi unul i n s t r u c t i v. În 1874, Odobescu publică opera sa literară fundamentală, *Pseudo-Kynigetikos*, considerată ca primul eseu al literaturii noastre. Sprijinită pe o întinsă informaţie, această operă, amestec de erudiţie, de sfătoşenie populară şi jovialitate, întruchipează perfect figura umanistului Odobescu.

Ajuns la vîrsta maturității, în 1887, Odobescu își declara calitatea de „părtaş“ al generației de la 1848. Această legătură spirituală a scriitorului pe linia tradiției noastre culturale a fost relevată încă din 1909 de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*. Tudor Vianu, în studiul său introductiv la ediția A. I. Odobescu, *Opere*, Bucureşti, 1955 adaugă, profilului intelectual și artistic al lui Odobescu, imaginea scriitorului u m a n i s t [1], pătruns de cea mai curată substanță a clasicismului vechi și nou.

Descendența pașoptistă a ideilor lui Odobescu este evidentă în formularea unor principii privitoare la cultivarea limbii literare moderne pe baza limbii vorbite şi a tradiției populare, în respingerea unor exagerări cuprinse în diferitele sisteme lingvistice raționale (latinism, italienism, analogism) ; inspirația istorică în literatură, interesul pentru studiul istoriei şi al folclorului național sînt tot atîtea aspecte care îl leagă de reprezentanții culturii româneşti de la 1848. Odobescu a deschis însă largi perspective asupra artei antice şi mai noi, a îmbrățișat ramuri variate ale ştiinței moderne. Afirmarea caracterului național şi popular al literaturii și al expresiei ei literare se conjugă la Odobescu cu afirmarea postulatului caracterului național și popular al tuturor artelor, idee la care ajunge în urma profundelor sale studii asupra marilor forme de artă : muzică, pictură, sculptură, arhitectură.

Interesul lui Odobescu pentru ştiință și artă, pentru literaturi vechi şi moderne, pentru aspectul cultivat și aspectul popular al limbii noastre lasă amprentă asupra artei sale scriitoricești. Așa cum a demonstrat Tudor Vianu „arta lui Odobescu, clasică și populară în aceeaşi măsură, inspirată de urbanitatea modelelor sale savante, dar și de pilduirea poporului şi a scriitorilor care i-au stat mai aproape“ aduce contribuția unui înaintaş. Tot după expresia lui T. Vianu, „Odobescu a izbutit să îmbine paşoptismul cu umanismul“.

2. Odobescu [2], ca învățat și ca artist, realizează în opera sa sinteza dintre filonul cărturăresc, clasic şi romantic, și cel popular, continuînd, pe temelii noi, direcția s a v a n t ă în istoria limbii literare și a stilului artistic.

Odobescu se afirmă în literatură în momentul italienismului lui Heliade, al purismului român și al latinismului patronat mai tîrziu de *Societatea Academică*. În această perioadă, pe plan cultural, Odobescu continuă tradiția generației de la 1848, militînd pentru o limbă literară întemeiată pe graiul poporului. Pentru legătura de idei dintre Odobescu și generația scriitorilor de la 1848, semnificativ este şi faptul că Odobescu îşi publică cele dintîi lucrări în „Revista literară“ din 1855, în care

---

1 Pentru conceptul de *umanism*, vezi F e r d i n a n d R o b e r t, *L'humanisme. Essais de définition*, Paris, 1946.

2 Vezi T. V i a n u, studiul citat; T. V i a n u, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, in SILRL, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 241 și urm.; D. P ă c u r a r i u, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 133—144; D. P ă c u r a r i u, *A. I. Odobescu*, Ed. Tineretului, 1966; P a u l a D i a c o n e s c u, *Clasicism și retorism în Pseudo-Kynigetikos*, în LL, nr. 3, 1973, p. 518—530.

Alecsandri, Kogălniceanu, dar mai ales Russo se ridică împotriva exagerărilor latiniste. Poeziile pe care le publică aici amintesc maniera lui Alecsandri. Mai tîrziu, sub direcția lui Odobescu apare „Revista română" (1861—1863). În această revistă, el se arată împotriva tuturor sistemelor de prefacere a limbii și caută să deștepte interes pentru viața tradițională românească. Cu toate acestea, opera scriitorului reflectă fluctuațiile la care limba este expusă în procesul ei de limpezire și de fixare a normelor. După 1860, Odobescu este sub influența modelelor ortografice întemeiate pe principii etimologice ; în alegerea formelor îl influențează mai ales latinismul și italienismul.

2.1. Lexicul. Întrucît după 1850 unificarea și modernizarea lexicului limbii literare se realizează în aspectele lui fundamentale (de ex. eliminarea turcismelor și neogrecismelor pe de o parte și impunerea unui mare număr de neologisme latino-romanice pe de altă parte), pentru studiul lexicului în opera scriitorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se pune mai acut problema de a preciza *abaterea* în raport cu norma limbii literare în general. În opera artistică a lui Odobescu surprinde puterea de sinteză verbală care depășește cu mult norma limbii literare. Dispersia vocabularului, cerută de nevoia de caracterizare, de explicitare a artistului cărturar care-și subordonează opera și unui scop de instruire, se conjugă cu tendința spre inovare în direcția accentuării rarității (și deci și a expresivității) limbajului, atît la nivelul selectării și al asocierilor lexicale, cît și la nivelul constructei savante a frazei. Odobescu apelează deopotrivă la elemente arhaice, populare și regionale, ca și la neologisme. Neologismul tehnic, specializat, împrumutat din diferite domenii ale artei sau științei reliefează în primul rînd aspectul savant al vocabularului în opera lui Odobescu.

2.1.1. Elemente arhaice. Fără să fie limitat la nuvelele istorice, arhaismul este preponderent în aceste scrieri, unde are și o valoare stilistică determinată.

În nuvelele istorice ale lui Odobescu, construcția epică constituie în esență o alternare a narațiunii propriu-zise (realizată în cea mai mare parte în maniera abstractizantă a istoricului) cu descrierea (a cărei calitate artistică este îndeosebi de ordin stilistic). Scenele dialogate, momentele dramatice în care personajele se mișcă și vorbesc nu ocupă un loc central în compoziția nuvelelor. Așa cum a arătat G. Călinescu, în nuvele, atenția scriitorului merge în direcția r e c o n s t r u c ț i e i. În narațiune, dar mai ales în descriere, Odobescu nu caută atît caracterizarea eroului principal, cît mai ales e v o c a r e a a t m o s f e r e i i s t o r i c e. Odobecsu manifestă înclinație — la fel ca autorii romantici ai romanelor istorice — spre o b s e r v a ț i a e x t e r n ă, pe care o subordonează unor categorii ca p i t o r e s c u l, c u l o a r e a i s t o r i c ă ș i l o c a l ă.

Însuși scriitorul ne indică metoda și scopul nuvelelor sale istorice. Prezentîndu-le în volumul care le reproducea în 1860, Odobescu arată că s-a străduit să păstreze „pre cît s-a putut, formele și limba *Letopisețelor* naționale", că s-a străduit să adune „datine, numiri și cuvinte bătrînești, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicile vechi". După el,

scopul „romanţelor istorice" este de a ne arăta traiul şi ideile, obiceiurile şi graiul" ale unei epoci trecute ; „asta este și folosul lor instructiv".

La fel ca mulţi scriitori romantici apuseni (Walter Scott și continuatorii lui : A. de Vigny, V. Hugo, P. Mérimée, Vitet), Odobescu pune la baza nuvelelor sale documentarea istorică. În această direcţie, Odobescu fusese precedat la noi de C. Negruzzi, cu deosebirea că la scriitorul muntean episoadele care dezvoltă referinţele documentare sînt mult mai numeroase și mai întinse. Culoarea istorică locală se realizează prin descrierea de ceremonii, alaiuri, costume, momente arhitecturale (de ex. palatul domnesc în nuvela *Doamna Chiajna)* etc. Procedeele stilistice utilizate în aceste descrieri îl singularizează pe Odobescu. Putem spune că scenele sale istorice reprezintă un nou moment al dezvoltării romantismului în literatura noastră: romantismul erudit. *Arhaismul* este instrumentul lui stilistic.

Numărul mare la nivel contextual, dar şi caracterul livresc al arhaismelor nu conferă limbii autenticitate, ci, dimpotrivă, reliefează stilul erudit, savant al povestitorului. Ca și arhaismele tehnice (majoritatea turcisme), specializate pentru denumirea unor obiecte legate de un anume loc și timp, arhaismele populare presupun la Odobescu, de cele mai multe ori, tot observaţie şi căutare a lor nu în graiul viu, ci în scrierile înaintașilor săi, la care multe dintre aceste arhaisme constituiau fapte spontane, firești de exprimare, în sensul că nu trecuseră în fondul pasiv al limbii.

Echilibrul stilistic al lui Odobescu și gustul său artistic nu l-au ferit în nuvela istorică de unele exagerări. Adeseori, descrierile lui suferă de artificialitatea textului erudit.

Domeniile de activitate la care se repartizează arhaismele sînt numeroase. [3]

Ranguri boierești, profesiuni, funcţii: *armaș* „slujitor domnesc" (102), *[armășel], armășeii* „slujitori scutelnici înarmaţi, îndeplinind execuţiile capitale și pedepsele corporale" (104), *aprozii* „coconi — feciori de boier — daţi în slujbă la Curtea domnească pentru a servi ca paji sau ca scutieri ai domnitorului și pentru a se deprinde, în vederea boieririi, cu ceremoniile Curţii" [4] (104), ; *vătașii* „conducători ai unui anumit grup de slujbași sau de osteni domnești" (104) ; *fustaș* „ostașul care păzea cu *fușta* sau sulița la intrarea camerei domnești" [5] (108) ; *logofătul* (Stoica) „titlu de înalt demnitar" (112) ; *capudan-pașa* „comandant suprem al flotei otomane" (129), *serascher* „căpetenie de oști turcești, însărcinat cu conducerea unei campanii" [6] (129), *ciohodari* „servitori care însoțesc pretutindeni pe înalții dregători, la turci" (131) — explicație în ed. din 1894 ; *cămăraș* „slujitor al camerilor" (132) — explicație în ed. din 1894 — etc.

---

3 Trimiterile se fac după ediţia îngrijită de T. Vianu (1955).

4 În ediţia din 1894 a „scenelor istorice" forma de plural „aprozi" este glosată cu sensul pe care acest termen l-a primit în secolul al XIX-lea „servitorii dregătoriilor judecătorești". Pentru glosarea termenilor din opera lui Odobescu vezi A. I. Odobescu, *Pseudo-Cynegeticos*, ediţie critică de G. Picnescu. Ed. Eminescu, București, 1972.

5 Explicaţia în ediţia din 1894.

6 Explicaţia în ediţia din 1894.

A r m a t ă : *ordie* „corp de oaste otomană“ (129), *jungher* (100), *sănețe* „puști“ (100), *ghioagă* „măciucă de fier cu ținte“ (100), *hanger* „sabie scurtă și încovoiată“ (119), *pală de Taban* „sabie persană“ (100), *tuiuri* (în Imperiul Otoman) „steaguri formate dintr-o coadă de cal“ (100) — explicație în ed. din 1894 — *sîngeac* „steagul principal al domniei“ — explicație în ed. din 1894.

Î n c ă p e r i a l e c a s e l o r d o m n e ș t i : „ferestrele cu obloane ce se trăgeau în *chepeng*“ „oblon ce se mișcă ca într-un toc“ (132) — explicație în ed. din 1894 ; *chilii, horă* „sala ospețelor“, *sacnasiul* cu geamlîc „balcon închis de toate părțile, înaintînd afară din păretele unei case“ — explicație în ed. din 1894 ; „deosebitele *bășci* sau cămări boltite, purtînd o *culă* rotunjită pe d-asupra“ ; *paraclis* „capelă amenajată în interiorul unei clădiri sau zidită lîngă o biserică“ ; *haznaua* „tezaurul, comoară, depozitul de avuții“ — explicație în ed. din 1894 — etc.

Î m b r ă c ă m i n t e ; p o d o b e, p r o d u s e m e ș t e ș u g ă r e ș t i : *zovon de filaliu, biniș de suvai* alb (106), *gugiuman* „căciulă înaltă (de samur, cu fundul alb sau roșu), purtată numai de domnitor și de boierii cei mari“ (106) — explicație în ed. din 1894 ; *chepeneag* de catifea roșie cu *ceaprazuri* și cu bumbi de aur“ (103) ; *gugiuman de samur cu surguci* de pietre scumpe“ (103) ; *caftanul* alb cu guler de *samur*“ (103) ; *harșa* „învelitoarea șelei“ (1894), „*harșale* de fir și de mătăsuri“ (104) ; *șavanele* „un fel de căciuli de postav“ (1894) ; „*șavanele* și *cabanițe* de felurite ștofe scumpe“ (104) ; „cămașă de *filaliu* largă-n mîneci și cusută cu *bibiluri, colciaci* și *cepchen* de *filendreș* stacojiu numa-n fir și-n mărgăritare“ (135) ; „în cap purta naltul *calpac* de *hîrșie* fumurie cu fund de *serasir*“ (136), *omofor* „brîu“ (136) ; înalta *cucă*“ (136) etc. ; *odoare* „daruri“ ; „*sipeturi* de sidef pline cu *ghiordane*, cu cercei, cu *lefturi* de smaragduri, de *balașuri*, de rubini, de zamfiri ; pline cu *paftale* de aur și de matostat... cu *surguciuri* de briliant“ etc.

C o m e r ț : *tarabele* gelepilor turci (123). Comp. „sulițe de trestie din Hind“, „iatagane de Horasan“, „sănețe frâncești“ (136) etc.

M u z i c ă, j o c u r i, m î n c ă r u r i : *pauce* „țimbale“ (1894), *surle* (103), *cobuze* (138), *tubalhanaua* turcească (138), jocul *geridului* (137) „dardă fără ascuțiș, care se azvîrlea la țel din călărite“ — explicație în ed. din 1894 ; *zaharicale* (106). Ultimul termen este folosit de ex. de Kogălniceanu (*Iluzii pierdute*, 1841), ca aparținînd limbii vorbite.

Aceste categorii de cuvinte arhaice intră în l u n g i s e r i i e n u m e r a t i v e care fac parte din procedeele stilistice importante ale descrierii de alaiuri, de costume, de ceremonii, de petreceri, de obiceiuri etc. în nuvela istorică.

Odobescu împrumută termeni din cronici, dar și din nuvela de inspirație istorică a lui Negruzzi sau din *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* de N. Bălcescu. Primul, dar și ultimul scriitor i-au servit ca modele în descrierile de alaiuri.

Pentru a compara procedeele stilistice descriptive folosite de Bălcescu și Odobescu, reproducem, din primul, textul în care se descrie

intrarea cu mare pompă a lui Mihai-Vodă în capitala Ardealului, iar din Odobescu, textul în care se descriu coborîrea din curțile domnești spre biserica unde trebuia să aibă loc încoronarea lui Mihnea-Vodă cel Rău și ieșirea domnului cu mare pompă din biserică după încoronarea sa, întoarcerea la curțile domnești.

Intrarea s-a făcut prin poarta Sf. George. De la această poartă pînă la palatul domnesc, sta înșirați ostașii de ambe părțile uliței în mai multe rînduri, în dosul cărora se grămădise mii de mii de popor. Înainte venea episcopul și clerul său, isnafurile (corporațiile) orașului, apoi o bandă de muzică ce se compunea din opt trîmbițe, care cu multă armonie modula sonurile lor, de atîtea tobe de oțel pre obiceiul turcesc, de un bun număr de flaute și flașinete. În urma acestei orchestre, venea Mihai, călare pe un măreț cal alb. Opt paji învestiți cu mare eleganță încungiura calul domnului. Înaintea lui opt seizi duceau de frîu opt cai acoperiți cu șele prețioase, lucrate cu aur și argint, și împodobiți cu pene mari.

Mihai purta pe cap un calpac unguresc împodobit cu o egretă neagră de pene de erodiu legate cu o [copcă] de aur; o manta lungă albă de mătase țesută cu fir, avînd pe de lături țesuți vulturi de fir; tunică albă de aceeași materie; lungi ciorapi de mătase albi, garnisiți cu petre scumpe și botine de saftian galben; de brîu atîrna o pală de Taban împodobită cu aur și rubine.

O ceată de zece lăutari țigani urma îndată după domn, cîntînd imnuri naționale. Apoi venea o mulțime de boieri și ofițeri străluciți, toți călări, și o număroasă trupă de soldați. Lîngă domn se ducea steagurile lui Andrei Bathori luate în bătălie. Ele era desfăcute și plecate spre pămînt, spre semn că Ardealul e supus.

Astfel, în mijlocul concertului trîmbițelor, tobele și altor instrumente, la sunetul clopotelor și vuietul tunurilor, la care se unea strigările de bucurie ale poporului, intră Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc. (Bălcescu, *Opere alese*, vol. II. Buc., 1960, p. 267).

* *

Azi Mihnea a-mbrăcat chepeneag de catifea roșie cu ceaprazuri și cu bumbi de aur, cioareci albi tiviți cu găitane de fir, cizme cu pinteni poleiți ș-un gugiuman de samur cu surguci de pietre scumpe. Astfel se coboară el cu alai din curțile domnești, pînă-n vale la biserica pe care Radu Negru-vodă o lucrase cu mare meșteșug, împestrițînd cărămizile și scobind flori în piatră. (Odobescu, *Mihnea-Vodă cel Rău*, p. 103).

Urmează descrierea încoronării lui Mihnea, apoi descrierea întoarcerii la curțile domnești :

> *Mihnea ieși din biserică, îmbrăcă în tindă caftanul alb cu guler de samur, încinse paloșul și încălecă pe un armăsar cu harșa de fier și cu zabale suflate cu aur. Atunci se porni alaiul îndărăt la curțile domnești.*
>
> *În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roșii și verzi; apoi capii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată dupe aceștia, Mihnea, însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n vîrf și la mînere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor. Apoi urmau copiii din casă, toți feciori de boieri, îmbrăcați cu șavanele și cu cabanițe de felurite stofe scumpe, avînd mari podoabe și fotaze la cai; ei și cu aprozii purtau sîngeacul sau steagul cel mare și două tuiuri turcești date de la împărăție. După dînșii veneau lefegii cu haine galbene, simenii și scutelnicii pedeștri; apoi gloata boierilor mazili și boiernașilor, iar la sfîrșitul tutulor cetelor, o grămădire amestecată de slugi boierești, de orășeni, de negutători și de săteni.*
>
> *Alaiul se opri la curțile domnești; Mihnea descălecă, trecu printre boierii rînduiți în îndoit șireag, intră în sala mare a spătăriei și se urcă pe tronul domnesc, scoțînd coroana din cap, drept semn de jale pentru tătînă-său ce murise.*
>
> *Marele postelnic stă în picioare la dreapta lui.* (Odobescu, *op. cit.*, p. 103—104).

Descrierea curții domnești (Odobescu, p. 131—133) se impune ca cel mai important episod al nuvelei *Doamna Chiajna*. Aici stilul descriptiv al lui Odobescu constituie un model de reconstrucție. G. Călinescu apreciază această descriere ca „un studiu de arhitectură istorică, o întîie încercare de a determina stilul românesc. Palatul reprezintă personajul principal al nuvelei, ca Notre-Dame în romanul lui V. Hugo".

În nuvelele istorice ale lui Odobescu, stilul arhaizant se realizează și prin alte mijloace decît acela al enumerării, al înlănțuirii erudite de cuvinte învechite, ieșite din uz, cu valoarea unor termeni tehnici.

Cuvinte arhaice și populare: *moșie* „țară, patrie" (101), *s-au pristăvit* fericitul domn (101), să priimești *volnic* și bucuros (102), *pămîntean* „patriot" (102), *cîrma* țării (102), *zavistii* (102), păhărniceii *dreseră* pe la toți prin pahare (107), pe boieri îi *bîntuia* (121), *lotru* (110), *de olac* (110), *de iznoavă, ticăit* „nenorocit", *zăticniți* din gustare; *carte* „scrisoare" (117) etc.

Fonetisme arhaice: *direapta, sîntul, răsipite* (99), *rădica* (99), *părete* (100), ne-au *trămis* (102), turlă *rătunjită* (121).

F o r m e m o r f o l o g i c e a r h a i c e: pl. neutru *îmbrcăminte* unguresti; boierii *sta;* uneltirile Doamnei Chiajna *izbutise.*

C o n s t r u c ţ i i a r h a i c e: „luă de soţie pe fata lui Rareș-Vodă de la Moldova, anume domnița Chiajna“ (111); „din neamul *Dracii armașului* din Mănești“ (120); omorul *tătîne-său* Mihnea-Voievodul“ (121).

2.1.2. Termenii populari. Ca și arhaismele sau neologismele, termenii populari conferă stilului lui Odobescu un caracter savant; prezenţa lor în opera scriitorului nu se explică în primul rînd ca o formă de expresie naturală, ci ea constituie dovada unei vechi stări de mediu social sau material popular. Comp. termeni referitori la vestimentaţie ţărănească *(altiță* „broderie de pe umerii iilor“, *bundă, cioareci, dimie),* termeni referitori la industria casnică ţărănească *(argea* „război de ţesut“), la obiecte *(botă, joagăr, coviltir),* adăposturi pentru vite *(olum, saia)* etc. Unii termeni intră în expresii (de ex. ciochină „partea dindărăt a șeii, de care se leagă traista“: a pune [ceva] la *ciochină* „a pune [ceva] deoparte; „a nu lua în seamă ceva“).

Ca și arhaismul sau ca neologismul rar, termenul popular expresiv și colorat este căutat cu grijă de eruditul scriitor: „prin *sohaturi* pică de *bolesne* cîte o vită“; *sarea și marea* „mulţimea imensă“, *mindir de paie; a face zaft* „a-și însuși cu forța“; *zăveze* „ţesătură ce atîrnă pe perete“; *șui* „subţire, mlădios“; părul *plăvit* „bălai“, *pîcle de glod* etc.

Ca și termenii arhaici, termeni comuni și populari referitori la mediul natural (denumiri de plante sau animale) intră în lungi serii enumerative: „Ceea este *dobrișor* și cealaltă *ghizdei,* asta e *laptele-stîncei* și astălaltă, *zîrnă-miţoasă,* ici iată *brîndușe* și colea *dedeței;* apoi *lobodă* și *drob, vîzdroagă* și *siminoc, iarba-ciutei* și *piperig, pojarniță* și *sefterea“ (Pseudo-Kynigetikos);* „Mîndri *păunași,* sălbăticoși *cocori, bufnițe* cobitoare, *șoimi* dîrzi, *găinușe* moţate, *dumbrăvence* cu aripi verzi, *pupăze* cu creste bălţate, *grauri* pestriţi, *sitari, dropii* și *ierunci,* toate picau ca fermecate cînd ieșea el la vînătoare; iar de se preumbla numai prin codri și prin livezi, *mierlile* și *privighetorile, pitulicele* și *sticleţii, presurele* și *sfranciocii, pietroșeii* și *sfredelușii, botgroșii* și *scatiii, ţoii, ţintezoii* și *piţigoii,* toţi îl întîmpinau peste tot locul cu dulcele lor cîntări“. *(ib.).* „*Viezurii* cu perii suri, lungi și drepţi ca ţepele, și *bursucii* somnoroși :.. *șderii* pădureţi cu blana ruginie, deasă, moale și frumos netezită, și *vidrele* colţate de pe malul bălţilor; ... *nevăstuicele* cu trup prelung și mlădios cu gușe albe, ... și *veveriţele* șugubeţe, cu coada vîlvoi, care sar zglobii pe crăcile copacilor ronţăind alune, ghindă și scoruşe; *piuţele* cu labe scurticele la piept, iar la spate cu picioroange ... și *căţeii pămîntului,* — de le zice și *șuițe,* — ... apoi *mișunii* cei cu gropanele pline de grîne, și *șobolanii* din smîrcuri; toate lighioanele, pînă și *cîrtiţele* orbeţe și *aricii* ghimpoși, ba chiar *șerpii, gușterii* și *șopîrlele,* toate i se arătau lui în cale“ *(ib.).*

Proverbele sînt răspîndite în *Pseudo-Kynigetikos* într-un număr așa de mare, încît folcloristul I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor,* folosește „Falsul tratat de vînătoare“ ca o sursă dintre cele mai preţioase. Împletirea citatului erudit, a referinţei savante, cu proverbul, cu zicala sau maxima populară este o caracteristică a stilului lui Odobescu. Ter-

menul vechi și popular apare în același context cu neologismul, cu referința livrescă : *rost* „grai, vorbire“ : „Ce minunată *interpretațiune* a vieții vînătorești este, în adevăr opera *Wilhelm Tell* de *Rossini*, această măiastră *melopee, odă* scrisă în acea limbă fără *rost*, ale cării sunete *modulate* prefiră în inima omului, mai lesne decît orice cuvinte, și dorul, și veselia !“ *(Pseudo-Kynigetikos).*

Comparațiile „nobile“ — după o expresie a lui Tudor Vianu — prilejuite de aluziile mitologice, literare, artistice și istorice — abundă la Odobescu. Negruzzi folosise acest procedeu înainte de Odobescu, dar scriitorul muntean îi dă amploarea cuvenită în eseul literar. În aceeași lucrare, Odobescu manifestă însă predilecție și pentru comparațiile exprimate prin termeni populari sau construite în spiritul creației populare. Astfel, poiana care se întinde sub stîncile Năculelor este comparată cu *un lăicer verde și înflorit* ; rîurile par niște *fire crețe de beteală argintie ;* o porumbiță este albă *ca spuma laptelui.*

2.1.3. Neologismele. Sfera categoriilor de neologisme este foarte largă. Neologismele apar în număr mare nu numai în studiile cu caracter științific ale lui Odobescu, dar și în eseul *Pseudo-Kynigetikos.* Ne vom referi în general la neologismele din această lucrare.

În ceea ce privește proveniența neologismelor, cei mai mulți termeni provin din limbile romanice (franceză și italiană), dar și din latină sau greacă. Multe nelogisme au caracterul unor termeni tehnici ; sînt întrebuințați de cele mai multe ori în legătură cu artele (pictură, sculptură, arhitectură) sau cu studiul istoriei și al literaturii clasice sau moderne. Alții sînt termeni rari *(encomion* gr. „cuvîntare de laudă, elogiu“, *corimb* „pieptănătură femeiască, cu părul strîns la ceafă“, lat. fr., *fașionabil* engl. „care se conformează modei, care adoptă manierele elegante“ ; comp. la Kogălniceanu *(Iluzii pierdute) :* mulți *fashionables ; periplu* „călătorie pe mare, navigare“ etc.), dintre care unii formați de Odobescu *(cinopedic* „privitor la dresarea cîinilor“, spre exemplu).

Iată un număr de neologisme, termeni tehnici : *absidă* (arhit.), *atrium* (arhit.), *crepide* „sandale“ lat., *cucură* „tolbă de săgeți“ gr., *friză* (arh.), *fibulă* „agrafă“ lat., *histrion* „actor, bufon la romani“ lat., *organ* „orgă“ it., *peplu* „în antichitatea greco-romană : vestmînt scurt, larg, fără mîneci, prins pe umeri cu cîte o agrafă“ lat. fr., *timpan* (arhit.), *riturnelă* „refren“ fr., *votiv* (despre inscripții) „omagial, închinat“ fr. etc.

Multe dintre neologismele folosite de Odobescu sînt astăzi termeni învechiți, unii ieșiți din uz, alții fixați cu forma modificată.

Sfera lexicală a lui Odobescu este una dintre cele mai întinse și mai variate din epoca sa.

2.2. Construcția frazei. Perioada. Caracterul savant al limbii lui Odobescu este subliniat și prin construcția sintactică, prin dezvoltarea frazei în perioade lungi cu determinări numeroase, cu inversarea ordinii propozițiilor și a părților de propoziție în scopul realizării unui ritm interior al întregii construcții.

În istoria sintaxei literare, inovația lui Odobescu este stilizarea perioadei în sens modern după modele clasice.

Perioada modernă apare înainte de Odobescu la Negruzzi[7] sau la Bălcescu[8]. Deși rar, în *Scrisorile* sale *(Ochire retrospectivă)* Negruzzi încearcă totuși construcția perioadei moderne, în care se revarsă numeroase elemente ale retoricii romantice. Autorul este preocupat mai puțin de echilibrul sau de ritmul interior al frazei realizat prin simetrii (bilaterale sau circulare), datorate de multe ori inversiunilor. Simetria înțeleasă ca proporție numerică, realizată prin așezarea în serii (duale, triale etc.) a unor propoziții de același fel este, în schimb, mai mult exploatată de Negruzzi și de alți scriitori din prima jumătate a secolului al XIX-lea, fără ca aceștia să realizeze însă ansambluri ale unei construcții cu statut de perioadă propriu-zisă. La Bălcescu — după cum a arătat T. Vianu — perioada se alcătuiește prin însumarea paratactică a unor propoziții de același fel. Așa cum a precizat T. Vianu, Odobescu a introdus perioada modernă construită prin hipotaxă.

Dacă prin subordonare fraza lui Odobescu se diferențiază de fraza scriitorilor pașoptiști, îl apropie de aceștia caracterul retoric[9] al construcției prin cultivarea mai ales a repetiției anaforice și a seriilor binare sau ternare a părților de propoziție sau a propozițiilor de același fel.

Tendința de construire savantă a frazei apare încă la cronicarii moldoveni (Gr. Ureche, M. Costin, D. Cantemir) cunoscuți de Odobescu. Prin schema mai puțin complicată a construcțiilor, prin ritmul și cadența mai apropiate de cele ale literaturilor moderne, perioada lui Odobescu apare net diferențiată de construcțiile sintactice ample cultivate mai ales de D. Cantemir[10], influențat puternic de stilul complicat, adeseori greoi, în gustul manierist al literaturilor medievale.

Construcția sintactică amplă la Odobescu înseamnă depășirea unei norme a limbii literare la un moment dat al dezvoltării ei, fără încălcarea regulilor de funcționare (de sistem) ale limbii comune. Dimpotrivă, așa cum s-a demonstrat[11], la D. Cantemir de multe ori depășirea acestei norme se realizează printr-o acțiune împotriva regulilor de sistem ale limbii române. La nivelul inversării ordinii și al deplasării cuvintelor în interiorul propoziției, stilul lui Cantemir aduce o notă de artificialitate, creată prin imitarea unui model străin, de obicei latin. La același nivel, construcția sintactică a lui Odobescu constituie nu o imitare, ci o stilizare a modelelor unor autori clasici cunoscuți în limitele admise de sistemul limbii române.

2.2.1. Construcția hipotactică la Odobescu ia amploare mai ales în *Cîteva ore la Snagov* și în *Pseudo-Kynigetikos*. Fraza lui Odobescu rămîne

---

[7] Cf. Paula Diaconescu, *Livresc și popular în stilul lui Negruzzi*, în LL, vol. XXI, 1960, p. 148.

[8] Cf. T. Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în SILRL, vol. II, 1969.

[9] Cf. Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în* **Pseudo-Kynigetikos**, în LL, nr. 3, 1973, p. 521—529 ; 530.

[10] Vezi Maria Rădulescu, *Aspecte ale sintaxei și stilului lui Dimitrie Cantemir*, în An. Univ. București, Limbă și literatură română, anul XXII, nr. 2, 1973, p. 89—102.

[11] Cf. Dragoș Moldovanu, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir : hiperbatul*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1969, p. 25—50.

de obicei relativ simplă la nivelul varietății tipurilor de subordonare; mai variate sînt raporturile de subordonare în interiorul propoziției, autorul manifestînd predilecție pentru construcțiile gerunziale de ex., cu valori sintactice dintre cele mai diferite și mai rare *(complement circumstanțial condițional* de pildă). În schimb, fraza lui Odobescu reliefează un caracter mai complicat la nivelul ei de organizare exterioară. Cele trei aspecte caracteristice ale perioadei lui Odobescu: *simetria, inversarea* și *ramificarea* stabilite de T. Vianu constituie figuri de construcție, deci aspecte de organizare a frazei și le vom urmări ca atare.

R a m i f i c a r e a se realizează de obicei ca o structură mixtă: *linearitate-arborescență* (lateralitate; desprinderea în raze).

Baza ramificației poate fi o singură propoziție principală, cu numeroase părți de propoziție care constituie termenii regenți ai unor propoziții subordonate.

> *Cu toate acestea, șezînd acuma colea, fără grijă, răsturnat în jețul meu,* **privind** *liniștit pe fereastră* c u m m u g u r u l l i l i a c u l u i s e d e s p i c ă ș i - n v e r z e ș t e s u b t a b u r o a s e l e s ă r u t ă r i a l e s o a r e l u i d e a p r i l i e *și* **ascultînd,** *cu o dulce răpire,* c u m v r ă b i i l e l i m b u t e c i r i p e s c ș i c u m b r o t ă c e l u l c î n t ă v e s e l î n t u r n a r e a z i l e l o r c a l d e, **te încredințez** c ă m i - a r p l a c e s ă s t r ă b a t, — *fără totuși de a mă mișca din loc,* — ș i c o d r i i u m b r o ș i, a l e r g î n d c u g î n d u l î n g o a n a c e r b i l o r, ș i p i s c u r i l e d e s t î n c ă, d u p e u r m e l e i d e a l e a l e c a p r e i n e g r e, ș i v i z u i n e l e d e p r i n m u n ț i, î n p r e s u p u s a d i b u i r e a u r ș i l o r, ș i l u n c i l e c u r i c h i t ă, d u p e u m b r a d î r e i d e m i s t r e ț, b a c h i a r ș i p u s t i i l e n ă s i p o a s e, p e u n d e m i s - a r n ă l u c i v î n ă t o r i e r o i c e d e t i g r i î n f r i c o ș a ț i ș i d e l e i f i o r o ș i ! *(Pseudo-Kynigetikos).*

Frecvente sînt și construcțiile în care două propoziții principale formează baza ramificației.

O r d i n e a membrelor frazei indică fenomene variate de *inversare, inserție, dislocare,* succesiune *neîntreruptă* sau *întreruptă* (a unor propoziții de același fel).

D i s p u n e r e a n u m e r i c ă (marchează *simetria* prin aranjarea propozițiilor sau a părților de propoziție de același fel în grupuri binare sau ternare).

Vom analiza textul reprodus mai jos sub diversele aspecte ale organizării lui: r a m i f i c a r e, o r d i n e a membrelor frazei, d i s p u n e r e n u m e r i c ă a membrelor frazei și a membrelor propoziției.

> I. **Cine** *ar ști să descrie toate perfecțiunile, tot farmecul acestor trei opere,* **cine** *ar putea să rostească tot ce spune ochiului și minții aceste splendide idealizări plastice ale artei vînătorești,* **acela** *ar face cel mai minunat panegiric al acestei*

arte; **acela** *ar fi totdodată rapsodul, trubadurul și psalmistul seminției lui Nimrod.*

II. **Acela** *ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor'gemene a argintarcatului Apolo și venerata fecioară* **care** *poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească;* **care,** *prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii,* **care,** *întinzîndu-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare,* **de** *se cutremură creștetul înalților munți,* **de** *răsună pădurile întunecoase sub gemetele fiarelor izbite,* **de** *se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea.*

III. **Acela** *ar face să răsune fanfara triumfală a vînătorilor feodoale, reamintind prozaicului nostru secol imagine poetice din timpii de cavalerească cortezie, din acei timpi de vesele și elegante petreceri, cînd nobilul castelan, subt ochii dalbei regine a cugetelor sale, se pornea călare pe falnicu-i armăsar,* **ca să** *vîneze, cu sprintena și tumultoasa lui haită de arcași, de slujitori, de dulăi și de ogari, cerbul și mistrețul de prin codri, sau* **ca să** *doboare, pe sub nori, cocorii, răpezind asupră-le agerii săi șoimi, legați de oblîncul șelei!*

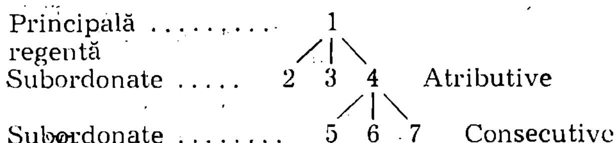
IV. **Acela** *ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămîie, altarul vînătorilor, povestind* **cum** *sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice,* **cum** *vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci,* **cum** *acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blîndul și cuviosul episcop și apostol al Ardenelor creștinate! (Pseudo-Kynigetikos).*

În perioada I, ramificarea are la bază două propoziții principale. Baza ramificării în perioadele II, III și IV au la bază o singură propoziție principală. În raport cu acestea, perioada I marchează o *inversiune,* în sensul că subordonatele ei preced propozițiile principale regente.

Perioadele II, III și IV sînt *izolări* din lanțul de propoziții ale perioadei I. (Vezi, mai pe larg, Paula Diaconescu, *op. cit.*).

Anumite *inserții* produc *dislocarea* grupului verbal de grupul nominal în propoziția completivă directă din perioada IV. Astfel, *linearitatea* ramificării perioadei este *întreruptă*: Propoziție principală (1) — Completivă directă ... (2) [Artibutivă (3) — Finală (4)] ... Completivă directă (2).

Arborescența în perioada II este *simetrică.* Cele două nivele ale ei de subordonare sînt alcătuite din serii ternare de propoziții:



Numeroase grupări binare sau ternare pot fi observate și la nivelul propoziției în toate cele patru perioade ale textului analizat aici.

Ritmul frazei este marcat prin repetiția anaforică a elementelor cu care încep propozițiile grupate în serii binare sau ternare.

Anafora și paralelismul unor serii binare sau ternare de propoziții sau părți de propoziție sînt figurile de construcție utilizate de Odobescu în stilizarea retorică a perioadei [12].

3. Narațiunea și descrierea în nuvelele istorice. Expunerea unor fapte istorice presupune o structură narativă obiectivă, apersonală, la timpul perfect simplu și m.m.c. perfectul indicativului. Această structură se realizează și în nuvelele istorice ale lui Odobescu, fără să fie unică.

Structura temporală a narației în nuvelele lui Odobescu este variată. Alternanța dintre timpurile trecutului și prezent se explică prin acea particularitate esențială a nuvelelor lui Odobescu subliniată de T. Vianu: „O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, care este finalul și oarecum scopul ei".

După cum am constatat, mai ales în descriere descoperim imaginea povestitorului erudit și artist în același timp. Narațiunea obiectivă comportă astfel mărcile unui stil individual-artistic. Nu numai particularitățile stilistice prin care Obodescu reconstituie atmosfera istorică în descrierile de alaiuri, ceremonii etc. marchează individualitatea sa artistică, dar și cele ale descrierii unui peisaj sau cele ale înfățișării unui portret reliefează personalitatea sa de scriitor.

3.1. Descrierea de peisaj. Procedeul de înfățișare directă a datelor observației caracterizează arta descrierii de peisaje. În nuvela istorică a lui Odobescu descrierile de natură nu sînt descrieri stilizate prin prisma artei, cum întîlnim uneori la Bălcescu, la Negruzzi sau chiar în eseul său literar *Pseudo-Kynigetikos*. Perceperea directă a peisajului este notată, ca la mulți dintre înaintașii săi, prin epitete generalizatoare. Iată cîteva exemple din descrierea unui peisaj de iarnă în nuvela *Doamna Chiajna*: crivățul *viforos*, ploile *reci*, dumbrava *uscată*. Unele epitete morale sau comparații amintesc de maniera romantică: șoapte *fioroase*; „vîntul vîjie și geme *ca niște* **jalnice** *glasuri ce plîng din depărtare*". Personificarea are uneori forme mai rare: *văietări ale firei* (p. 146).

Alteori peisajul se constituie din acumulări de notații ale unor senzații diferite (*vizuale* — forme, dimensiuni, culori — *auditive, olfactive, tactile*). Aceste asocieri de senzații precum și enumerările elementelor de cadru autotohn diferențiază descrierea lui Odobescu de descrierile de peisaj ale scriitorilor care l-au precedat: *Rîul cu apele sale* **galbene** *care curge pe o matcă de lut* **nădeios,** *ocolită cu un desiș de verdeață; acolo salcia* **pletoasă,** *socul* **mirositor,** *alunii* **mlădioși,** *arțarii cu pojghițe* **roșii,** *carpenii* **stufoși,** *salba* **moale** *și teii cresc amestecați cu* **falnici** *jugastri, cu plopi* **nalți** *și* **subțiri,** *cu anini* **ușurei,** *cu ulmi* **albicioși,** *cu sîngeri* **pestriți,** *cu corni* **suciți** *și* **vîrtoși.** *Printr-acel hățiș felurit de arbori ce se-ndeasă și se-mpletecesc, mierlele și pițigoii șuieră și ciripesc, săltînd din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele*

---

[12] Pentru conceptul de perioadă, vezi și Șt. Munteanu, *Perioada*, în „Analele Universității din Timișoara", II, 1964, p. 231—240.

sure și porumbei sălbateci se-ngînă, în vreme ce prigorii cu pene **albastre** *chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat* (p. 143). Descrierea de peisaj se subordonează aici categoriilor romantice de pitoresc și culoare locală.

3.2. Portretul. Se constituie la Odobescu din combinarea detaliilor fizice cu trăsături caracterologice.

Trăsătura de caracter a lui Mihnea-Vodă transpare din înfățișarea figurii sale : *om matur și vîrtos, avea scrise pe fața sa păroasă și posomorîtă și-n ochii săi arzoi și-ncruntați, străsnicia caracterului său* (p. 100).

O modalitate asemănătoare de construcție este folosită și în realizarea portretului lui Andronic Cantacuzenul din nuvela *Doamna Chiajna : Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura, care sunt ca o însușire a neamului grecesc* (p. 135). Ca și stilul în descrierea de peisaj, stilul în constituirea unui portret este unul enumerativ. În tehnica portretului, prin accentuarea trăsăturilor fizice, Odobescu continuă, dintre înaintași, mai ales pe Negruzzi. Alcătuirea portretului prin substantive concrete cu determinări adjectivale amintește de aceeași tehnică folosită și de Bălcescu. Astfel, la Bălcescu, Mihai are *trup măreț, căutătură sălbatică și îngrozitoare*. La Odobescu, Doamna Chiajna este înfățișată cu chip *în veci încruntat ; trupul său era-nalt, căutătura strașnică*.

4. Narațiunea și descrierea în *Pseudo-Kynigetikos*. Eseul *Pseudo-Kynigetikos* are o formă epistolară și începe ca expunere adresată. Stilul nu este unul oral, deși conține elemente de oralitate, ci unul scriptic, cu mijloace de expresie deliberat eterogene, subordonate în primul rînd unui scop retoric : acela de a produce la cititor „fecunde și variate simțiri și gînduri“ trăite de povestitorul însuși.

Ultimul text ales pentru analiza perioadei ilustrează inovația lui Odobescu în utilizarea unei structuri narative obiective (marcată prin pers. a III-a în enunț) cu semnificația uneia subiective (pers. a III-a — pers. I a povestitorului). Cititorul știe — lectura cărții îl informează — că scriitorul care ar putea realiza acea operă de critică și de bun gust luînd ca temă vînătoarea este Odobescu însuși și că opera a fost realizată. Autorul nu spune, nu afirmă acest lucru în text. Împreună cu cititorul său, el recunoaște tacit, prin substituirea de persoane *(acela* → eu), prezența lui în planul evenimentelor narate. Așadar, în structura de profunzime a enunțului, *personaj* și narator sînt într-un raport de identitate *(cine, acela = eu)*, pe cînd în structura exterioară a enunțului, *personaj* și *narator* sînt într-un raport de non-identitate. În structura de profunzime, verbele la modul condițional-optativ prezent *(ar ști, ar putea, ar face, ar fi, ar lăuda, ar clădi)* pot fi interpretate la modul indicativ prezent sau perfect compus. Prin transformarea unei structuri subiective a enunțului *(eu — aici — acum)* într-una obiectivă, într-un plan al supoziției *(acela — undeva — cîndva)*, Odobescu practică o artă a conivenței cu efect retoric.

4.1. Dacă în descrierile de natură și în portrete, Odobescu avea precursori, pentru descrierea și comentarea operelor de artă scriitorul este un deschizător de drumuri. Tehnica lui Odobescu în descrierea unei picturi sau a unei sculpturi constă în a realiza o descriere dincolo de spațiul concret al obiectului la care scriitorul se referă. Descrierea nu mai are caracter static, ci unul dinamic, contopindu-se în narațiune: „...venerata fecioară care *poartă* săgeți de aur ...; care ... *străpunge* cerbii; care ... *azvîrlă* darde ucigătoare de se *cutremură* creștetul înalților munți, de *răsună* pădurile ... de *se înfiorează* pămîntul și marea ...“ Descrierea *Dianei cu ciuta* cuprinde, dincolo de descrierea obiectului de artă, spațiul ideal al elanului vital, al energiei, al curajului și cruzimii unei zeități. Acțiunile temutei zeițe sînt proiectate în spațiul unei naturi personificate, puternică dar neputincioasă.

Descrierea unui obiect de artă însemnează la Odobescu și evocarea unei atmosfere istorice, atenția scriitorului îndreptîndu-se și aici în direcția r e c o n s t r u c ț i e i. Vocabularul este selectat în consecință. Neologismul rar sau învechit are aici o funcție asemănătoare cu cea a arhaismului sau a termenului popular din nuvela istorică.

5. Concluzii. Judecată după lexicul și construcția frazelor, limba lui Odobescu are un caracter s a v a n t.

Nuvela istorică reprezintă, prin varietatea și dozarea arhaismelor, cu funcția stilistică de realizare a culorii istorice locale, momentul r o m a n t i s m u l u i e r u d i t în evoluția stilului artistic românesc.

Pseudo-Kynigetikos rămîne un model unic de armonizare a celui mai ales limbaj cult cu tot ce este mai pitoresc în graiul popular. Folosind structura sintactică hipotactică în perioada stilizată după autori clasici și moderni, uneori cu elemente de retorism, Odobescu a îndreptat, prin această operă, literatura noastră spre un e s t e t i s m c l a s i c i z a n t cu o anume notă de prețiozitate a textului erudit. Prin *Falsul tratat de vînătoare,* Odobescu a creat unul dintre cele mai originale modele ale stilului narativ și descriptiv în literatura română din secolul al XIX-lea. Dacă pentru descrierile de natură și de portrete Odobescu avea precursori, pentru descrierea și comentariul operelor de artă, Odobescu rămîne un deschizător de drumuri.

BIBLIOGRAFIE

La studiile menționate, adăugăm: I o n e s c u F l o r i c a, *Limba și stilul lui Al. Odobescu în „Pseudokineghetikos“*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu.* Studii de limba și stilul scriitorilor. București, 1958, pp. 236—263; C. F r î n c u, *Limba scrierilor lui Al. Odobescu*, AUI, XV, 1969, pp. 55—77.

STILUL REALIST ÎN ROMANUL *CIOCOII VECHI ȘI NOI* de N. FILIMON

1. Romantism și realism în *Ciocoii vechi și noi.* **2.** Structura compozițională și tehnica narației. Elemente retorice și elemente realiste ale diferitelor modalități narative. **3.** Tehnica portretului și mijloacele lui lingvistice de realizare. **4.** Descrierea și mijloacele ei lingvistice de realizare. **5.** Concluzii.

1. Prima încercare de roman românesc, un fragment rămas în manuscris, aparține lui Ion Ghica : *Istoria lui Alecu* (1848). După această dată, încercările literare în acest gen sînt numeroase. *Tainele inimei,* fragment de roman tipărit în „Gazeta de Moldavia“ (1850), este atribuit lui M. Kogălniceanu. Cu intrigă și personaje romantice, cu tendință moralizatoare, romanul cuprinde elemente realiste, de observație socială, fiind evidentă influența balzaciană. Romanul epistolar sentimental *Manoil* al lui D. Bolintineanu, pe linia romanului *La Nouvelle Héloise* de Jean Jacques Rousseau și a romanelor Doamnei de Staël, prezintă interes prin evocarea unei atmosfere, a mediului bucureștean de la jumătatea secolului al XIX-lea, dar rămîne deficitar sub aspectul compoziției și al construcției personajelor. Între 1855 și 1860 apar și alte încercări de roman. Romanul *Elena* (1862) tot al lui D. Bolintineanu prezintă mai mult interes. Sub influența *Misterelor Parisului* de Eugène Sue, între 1861 și 1863 apare și la noi o serie a romanelor de mistere (de ex. *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi).

Continuator al scriitorilor de la 1848 (C. Negruzzi, M. Kogălniceanu), N. Filimon marchează, prin *Ciocoii vechi și noi* sau *Ce naște din pisică șoareci mănîncă.* Romanț original, publicat mai întîi în „Revista română“ din 1861—1862, apoi în volum în 1863, un moment în evoluția speciei ; romanul se impune prin dominanta lui r e a l i s t ă.

În aprecierile anterioare asupra stilului scriitorilor români moderni am reținut un fenomen caracteristic, determinat de dezvoltarea tîrzie a

literaturii noastre moderne; deși romantismul este curent predominant al epocii de după 1830, o serie de trăsături, impuse de curente succesive în alte literaturi, se manifestă simultan, de cele mai multe ori fără caracter contradictoriu, în stilul poeților și prozatorilor români din perioada pașoptistă. Acest fenomen se prelungește și la scriitorii din perioada postpașoptistă.

Tendințele realiste de la începuturile romanului românesc (Kogălniceanu, *Tainele inimei)*, depășirile clasicismului prin realizarea unor fiziologii de tip balzacian în proza lui Negruzzi (Fiziologia provinţialului), a lui Kogălniceanu *(Provincialul la Iași)* se dezvoltă cu aspecte noi și coexistă cu elemente romantice și în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* considerat de Lovinescu ca primul roman de observație socială.

După cum indică chiar titlul, romanul trebuia să cuprindă două părți: una să prezinte „ciocoiul vechi" și alta „ciocoiul nou". Filimon nu a putut realiza însă decît prima parte a acestui roman, în care este zugrăvit „ciocoiul vechi", figură socială reprezentativă pentru perioada 1814—1830, în care se plasează acțiunea romanului.

În raport cu nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala* (publicată mai întîi în „Revista Carpaților", București, II febr-martie 1861, tom. I), în romanul *Ciocoii vechi și noi* observația socială și atitudinea critică a lui Filimon față de parvenitismul în ierarhia socială dobîndesc adîncime. Dinu Păturică devine prototipul desăvîrșit al fiziologiei parvenitului în ierarhia socială, susținută prin reconstruirea unui șir de evenimente care nu sînt desprinse de unele aspecte economice, politice, sociale, morale ale epocii. Cu toate aceste implicații, Filimon accentuează mai mult pe resortul moral al eroilor (Dinu Păturică, Kera Duduca, Kir Costea Chiorul) și pe mijloacele lor de acțiune.

Preocuparea scriitorului de a îmbrățișa critic unele aspecte ale societății românești într-o perioadă de transformări structurale, de a înfățișa cu forță realistă figurile și acțiunile eroilor săi negativi explică și însușirile de s o b r i e t a t e, d e c o n c i z i e a stilului său narativ, dincolo de unele reminiscențe ale retorismului romantic, împletite cu p i t o r e s c u l stilului descrierilor de costume, de interioare, de ceremonii și petreceri. Mijloacele lingvistice se adaptează conținutului. Neologismele, atît de numeroase în *Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice și critice* (însemnări apărute în volum la 1860) sau în foiletoanele muzicale, devin mai rare în roman. În schimb, lexicul se îmbogățește cu numeroase cuvinte de origine turcă și greacă din cele mai variate domenii, servindu-i autorului la realizarea culorii istorice locale. Cu aceeași funcție și cu putere de concretizare, de caracterizare a eroilor sînt folosite și numeroase expresii și proverbe, acestea din urmă dobîndind un relief deosebit prin apariția lor ca subtitlu de roman sau ca titlu ale unor capitole din roman, la fel cu unele zicale, expresii: capitolul VII: *Pînă nu faci foc, fum nu iese*; capitolul XI: *Adevărul e proastă marfă;* capitolul XVI: *Fă-te om de lume nouă, să furi cloșca după ouă!*; capitolul XVIII: *Ce n-aduce anul aduce ceasul;* capitolul XXI: *Femeia a scos pe om din rai;* capitolul XXXI: *Cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap;* capitolul XII: *Una la mînă!*; capitolul XIII: *Ce dai să te fac ispravnic?*

Raportat la tradiţia noastră literară, la epoca în care a fost scris, la stadiul limbii noastre literare de la jumătatea secolului al XIX-lea, romanul lui Filimon constituie, dincolo de aspectele lui deficitare, prima realizare artistică mai valoroasă în evoluţia romanului românesc. În istoria limbii noastre literare Filimon rămîne precursorul romanului cu numeroase elemente ale unui stil r e a l i s t.

2. Romanul este precedat de o *Dedicaţie,* în care cu o surprinzătoare concentrare a mijloacelor lingvistice şi stilistice, se caracterizează diferitele categorii sociale, dintre care singura aleasă să i se dedice romanul este aceea a ciocoilor *„străluciţi luceferi ai vicielor"* — asociere contrastantă de termeni prin care traspare i r o n i a muşcătoare a autorului la adresa categoriei sociale căreia el găseşte de cuviinţă să-i închine cartea.

Urmează un *Prolog* în care se realizează portretul moral, fiziologia ciocoiului, personajul principal al romanului. Este *„tipul ciocoiului din toate ţările și mai cu seamă din ţara noastră"*. Aici sînt date trăsăturile esenţiale, generale ale ciocoiului de totdeauna și din orice ţară : „un om *venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal* pînă la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită". Acţiunea romanului urmăreşte reliefarea şi particularizarea unui asemenea tip. Tipul social pe care autorul își propune să-l urmărească în deosebitele faze prin care el a trecut în societatea românească, *„de la ciocoiul cu anteriu și cu călămări la brîu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiul cu frac și cu mănuși albe"* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a rămas realizat numai în parte (ciocoiul vechi). Dincolo de referinţa livrescă, de tendinţa moralizatoare, m o n o l o g u l i n t e r i o r prin care ciocoiul își ridică masca ipocriziei, caracterizarea lui prin m e t a f o r a, c o m p a r a ţ i a r e a l i s t ă, prin e x p r e s i a c o n c r e t ă sugestivă, folosirea l i t o t e i în expunere etc. anticipează aspecte noi ale unui stil realist prin care se realizează tabloul unei epoci în desfășurarea romanului.

> [Ciocoii] *aceste* **vulpi** *cu două picioare, care trec în ipocrizie și vicleșug pe cele cu patru picioare din fabulile lui Esop și La Fontaine, petrec împreună cu servitorii cei îmbătrîniți în păcate de tot felul, îi studiază cu cea mai mare atenţie, încît la etatea de douăzeci de ani ei știu foarte bine* **cum se fură cloşca dupe ouă fără să cîrîie...** *cînd ciocoiul ajunge la gradul de vătaf, este corupt moralicește și fizicește* **pînă la măduva oaselor**.
>
> *Înălţat la acest din urmă și mai suprem grad al slugăriei, ciocoiul devine prevăzător* **ca un prezident de cabinet... din Europa.**
>
> [Ingeniosul vătaf de curte] *Își cumpără* **moşioare, vitişoare** *și* **alte diminutive** *de acestea care fac viața lesne și plină de plăceri.*
>
> [Parveniţii] *sînt meniţi prin concepţiune a fi slugi și educaţi într-un mod* **cum să poată scoate lapte din piatră cu orice preţ !...**
>
> *...casa ciocoiului devine o cafenea în care se adună toată* **lepra** *societăţii.*

Epilogul subliniază încă o dată pitorescul stilului descriptiv al lui N. Filimon, prin voluptatea amănuntului în descrierea unui cortegiu princiar, precum şi tendinţele moralizatoare ale scriitorului, care nu o dată constituie un aspect deficitar al stilului său.

Fără tradiţia unui roman de mari dimensiuni, autorul *Ciocoilor vechi şi noi* nu stăpîneşte încă tehnica compoziţiei şi a construcţiei personajelor. Schematismul unor capitole (de ex. cap. III : *Românul şi Fanariotul),* didacticismul accentuat al altora, digresiunile cu caracter oarecum independent în care se constituie unele capitole (cap. XX : *Teatru în Ţara Românească* sau cap. XXII : *Italiana în Algir)* a căror documentare subliniază totuşi concepţia realistă a scriitorului, vădesc incapacitate în sudarea unor părţi ale construcţiei, în armonizarea unor planuri diverse, prin care se urmăreşte, după o tehnică balzaciană, zugrăvirea amplă a unui mediu social.

În compoziţia romanului, Filimon foloseşte tehnica balzaciană. Fiecărui personaj i se face *portretul* în momentul apariţiei lui în scenă. Primele două capitole sînt semnificative pentru acest procedeu. Ele au ca titlu chiar numele personajelor (cap. I : *Dinu Păturică,* cap. II : *Postelnicul Andronache Tuzluc),* portretizate prin mijloace diferite : descrierea trăsăturilor fizice din care transpar cele morale *(viclenie, ambiţie, mîndrie grosolană),* a detaliilor vestimentare, prezentarea succintă a unor date biografice *(Dinu Păturică) ;* prezentarea amănunţită a datelor biografice *(Andronache Tuzluc).* Scena ocupă un loc important în structura romanului, avînd o funcţie în caracterizarea personajului sau în reliefarea unor obiceiuri locale de epocă. Scena dobîndeşte astfel valoarea unui *document : copiii, adunaţi în mici grupe, îndopîndu-se cu ciurechi, simiţi cu brînză, alune prăjite şi floricele de porumb şi adăpîndu-se mereu din doniţele cu şerbet roşu şi cu bragă, luau şi ei parte la veselia obştească* (Cap. XV : *Scene din viaţa socială)*

După ce mosafirii se aşezară pe cele două paturi, o ţigancă bine îmbrăcată şi purtînd o scurteică îmblănită cu gulerul rădicat în sus se prezintă înaintea lor cu o tavă plină de dulceţe de tot felul ; după dînsa venea altă ţigancă ţiind o tavă cu o mulţime de păhăruţe cu vutcă de izmă şi cîteva farfurii cu migdale curăţite şi cu năut prăjit. Îndată apoi intră cafegiul boierului, îmbrăcat cu un mintean de postav negru cusut cu fir, dar fără mîneci, spre a lăsa să se vadă braţele sale albe prin cămaşa de borangic subţire şi refecată cu bibiluri ; mijlocul lui, zvelt şi mlădios, era încins cu un şal de mătase vărgată ale cărui extremităţi atîrnau cu graţie pe şoldul cel stîng al piciorului ; poturii săi de postav vişiniu, cu turiecii de fir, imineii cei stacojii şi fesul cel roşu cu fundă de ibrişim negru, aşezat pe cap cu cochetăria cea minunată a fanarioţilor, făceau din acel june servitor un Ganimed care ar fi putut aţîţa gelozia vechilor zei din Olimpul lui Omer. El venea cu o tavă de argint în mînă, pe care erau depuse, în zarfurile lor de filigran, mai multe feligene pline de o cafea de Arabia spumoasă şi parfumată ; după dînsul intră ciubucciul cu ciubucele de antep şi de iasomie din ale căror lulele împlute afînat cu tutun de cel mai ales ieşeau nori de fum mirositor. Intrarea succesivă a acestor servitori forma o reprezintare pitorească (ibid.).

V

Unele scene (vezi cap. XV, cap. XVI etc.) sînt de un comic grotesc realizat prin notarea unor amănunte de vestimentație, de mișcare și gesticulație a personajelor.

Personajele sînt construite simetric, pe un plan antitetic, în maniera literaturii romantice : pe de o parte Andronache Tuzluc, Dinu Păturică, Kera Duduca, Costea bogasierul (personaje negative), pe de alta Banul C., fiica acestuia Maria, Gheorghe, fostul vătaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc (personaje pozitive, prezentate schematic, cu intenții moralizatoare). Pe de o parte se urmărește ascensiunea rapidă a ciocoiului Dinu Păturică, pe de alta declinul postelnicului Andronache Tuzluc, reprezentant al marii boierimi fanariote. Acest proces de înălțare și cădere constituie filonul epic propriu-zis al romanului.

Prin lărgirea investigației, prin caracterul de frescă socială și document al unei perioade din secolul trecut, romanul *Ciocoii vechi și noi* a perfectat genul, care, după momentul romanelor lui Duiliu Zamfirescu și al romanului lui I. Slavici (romanul *Mara* este început în 1894), cunoaște o dezvoltare artistică superioară tîrzie, abia în secolul al XX-lea.

V **2.1.** Scriitor moralist, Filimon nu manifestă în **narațiune** totdeauna sobrietate stilistică. După expresia lui T. Vianu [1], uneori „satira lui este prea încărcată și nestăpînită". „Erupția prea violentă a sentimentului său" îl determină la folosirea unor epitete, comparații, metafore caracterizatoare de tipul [2] : Dinu Păturică este *șarpe veninat* (31), *un demon împielițat* (106) ; negutătorul Kir Costea Chiorul are *un caracter cît se poate de* **mîrșav** (116) ; *Unul din cei mai mari* **desfrînați** *și* **risipitori** *din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc ; el fura* **ca un tîlhar de codru** *și cheltuia* **ca un nebun** (159) ; *Postelnicul înaintă către dînsul făcînd neîncetat complimente pînă la pămînt, dar cînd voi să sărute mîna principelui, el se trase înapoi cu groază, întocmai ca vînătorul cînd i se arată înainte fără veste* **o fiară sălbatică** (151).

Exuberanța polemică, rămasă la Filimon — după remarca lui T. Vianu — poate din practica profesiunii de jurnalist, din lectura gazetelor, amintește oarecum de maniera stilistică a cronicarilor munteni, iar, în epoca modernă, de cea a lui Heliade și de exuberanța polemică a lui B. P. Hasdeu.

Capacitatea de observare a realității conduce la eliberarea de clișee ale romantismului, fără ca procedeele stilistice ale acestui curent să fie în întregime eliminate. Astfel, numeroasae epitete au o funcție hiperbolică, înscriindu-se într-o atmosferă semantică a „superlativului" : simțimînt *fatal* (56) ; *fatalul* ei dar fermecătoresc (71) ; el devenea *posomorît* și *teribil* (56) ; *celui mai mizerabil* om (56) ; *sînt* simțimînt (57) ; vis *groaznic* (57), unei melancolii *adînci* (59) ; formă *minunată* (59) ; o iubire *nedescriptibilă* (59) ; o furie *nedescriptibilă* (71) ; *marea* întristare (60) ; poză *atît de răpitoare* (74) etc.

Epitetele aparținînd repertoriului romantic sînt frecvente : cugetări *melancolice* (57), arii *melancolice* (104), privire *duioasă* (105), limba *cea misterioasă* a inimei (101), *dulce* suvenire (101), *dulcele* momente (99),

[1] *Arta prozatorilor români*, B.P.T., Ed. pentru literatură, București, 1966, p. 75.
[2] Paginile din paranteză trimit la volumul N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, ESPLA, BPT, București, 1956.

trăsăturile obrazului său luară un aer *dulce* (99), *palidă* și *dulce* faţă (103) etc.

Seriile duale de epitete sînt relativ frecvente: pașii cei *leneși* și *gravi* (50); ochi *mari* și *negri* (75), sprîncene *negre* și *îmbinate* (75); oftările cele *monotone* și *ascuţite* (101).

Construcţia antitetică a epitetelor nu este rară: raiul *ceresc* și *pămîntesc* (55); pasiunea *cerească* sau *infernală* (71). Oximoronul *beţie tristă* (175).

A n t i t e z a, care, după funcţie, nu este totdeauna de natură romantică, îmbracă și alte forme și de obicei are funcţia de a dezvălui starea interioară a personajului: „Greaca, văzînd marea ipocrizie și falsa resignaţiune cu care ciocoiul primea aceste lovituri groaznice, *se spăimîntă, dar nu disperă* (98); *uneori i se ridica sîngele în faţă și devenea teribil, iar alteori se concentra în inimă și devenea palid ca un mort* (67); *și-ascunse mînia cu fineţa aceea proprie fanarioţilor și luînd deodată un aer mai vesel zise*... (70); *privi pe domnitor cu un ochi în care cel mai mare fizionomist n-ar fi putut să descopere nici lingușire, nici servilism, ci numai ură și dispreţ, acoperite cu vălul indiferenţei;* (66). Iată nararea unei scene de „tartufism“ jucată cu măiestrie de ciocoi, ajuns sfetnicul de taină al stăpînului său: *Păturică, ca ciocoi fin ce era, îngenunche dinaintea fanariotului, îi sărută mîna cu cea mai mare umilinţă și făcu să cază din ochii săi de șarpe două lacrimi de acelea ce în aparinţă arăt o inimă plină de recunoștinţă, dar în realitate nu sînt decît plînsul crocodilului prin care amăgește victima sa.* (88). Liber de povara simulării, Păturică manifestă o criză morală de cîteva momente, înfăţișată astfel de autor: *începu a se preîmbla prin cameră cu pași rari și precipitaţi. Trăsăturile feţei sale luară un aspect straniu, ce lăsa să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-și vedea împlinite dorinţele sale de atîta timp, cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă faţa fizionomiei sale; apoi cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu iuţeală la o fieroasă și amenințătoare veselie* (88). Preocuparea de propriile dorinţe și neîncrederea de moment în viitor, dar și încrederea în abilitatea sa, hotărîrea statornică de a deveni om mare schimbau brusc fizionomia ciocoiului.

Orientarea retorică a scriitorului explică preferinţa pentru c o m p a r a ţ i a n o b i l ă, graţie căreia — după cum observa T. Vianu — în stilul lui Filimon „lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparenţe graţioase“. Este aici, adeseori, un instrument stilistic al i r o n i e i și u m o r u l u i în romanul scriitorului. Comparaţia nobilă (mitologică)[3], moștenită de scriitorii romantici din clasicism, și în general orice referinţă livrescă își schimbă așadar adeseori funcţia, fapt neconsemnat de T. Vianu, care menţionează numai procedeul. Cîteva ilustrări: „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniţei tot acele service *ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic,* c u d e o s e b i r e n u m a i c ă d o m n i ţ a, n e p u t î n d s ă d e a f a n a r i o t u l u i n e m u r i r e a,

---

[3] Pentru comparantul selectat din cele mai variate sfere ale cunoașterii (istorie, filosofie, știinţele naturii, literatură etc.) vezi și G. C ă l i n e s c u, *N. Filimon*, Ed. știinţifică, București, 1959, p. 171—182.

făcu să cază în mînile lui pitacul domnesc prin care îl numea vel-cămăraș (55); Ea citi scrisoarea pînă la un loc, fără să lase a se zări pe figura-i vreun semn de surpriză bună sau rea; dar cînd ajunse la partea aceea prin care postelnicul îi recomanda pe *acel nou Argus* înveșmîntat cu anteriu și giubea, ea își aruncă fără voie ochii asupra ciocoiului" (97); „Oaspeții noștri, cari pînă aci mîncau și beau liniștiți *ca cei șapte filosofi ai Eladei,* prinseră la limbă și deveniră mai zgomotoși decît nemții cei beți (169) etc.

Acumularea de comparații, punîndu-se la contribuție mitologia, istoria, geografia constituie uneori un exemplu de neexersare stilistică, de depășire a măsurii, cu efect contrar decît cel scontat de autor: „A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca *Paris* și desfrînat ca *Don Juan* și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese, frumoasă ca *Elena lui Menelau* și mai desfrînată *decît Frine* și *decît Cleopatra,* este negreșit a poseda *cheile minelor de aur ale Californiei*". (56).

Numeroase sînt însă și comparațiile care se înscriu în direcția realistă a stilului lui Filimon: „postelnicul apăru în scară îmbrăcat cu antiriu de cutnie *ca gușa porumbului* (51); „Oaspeții, sorbind rachiul, căzură pe farfuriile cu mezelicuri, *precum cad lăcustele peste holdele plugarilor*" (173); Dinu, ca ispravnic „prea era nemilostiv și hrăpitor; ținea județul în mîna lui *ca broasca în gura șarpelui*" etc. Ele se adaugă unor epitete de aceeași factură: voce *lîngedă* ce inspira compătimire (51), plăceri *mincinoase* (71), *arzătoarele* visări (73); „Sluga, după cîteva salutări *adînci,* se puse dinaintea stăpînului său cu mînele la piept și *înfipt în pămînt întocmai ca o statue* (74); „O dulamă veche de postav *putred,* cusută cu fir *mincinos*" (119).

Un alt procedeu retoric utilizat cu preferință de Filimon este apostrofa, cu tendința de a moraliza: *„O, juni! daca ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în răsipirea iluziilor juneței voastre!..."* (102). Datorită tendinței moralizatoare, sînt folosite și proverbele prin care se exprimă personajele, ca și autorul însuși: „Dar *răul prin rău se pierde,* zice un vechi proverb. Asemenea oameni nesocotiți, care pun întristarea și disperarea în inimele bieților consorți și părinți, își iau mai adesea plata nelegiuirei lor prin trădarea ce le face femeile corupte de dînșii" (102). Orientarea retorică explică folosirea proverbelor, maximelor în fragmente de narațiune în care intenția demonstrativă, persuasivă a autorului este evidentă: *„Se zice că voința tare și statornică învinge toate obstacolele.* Nu ne putem pronunța asupra acestei maxime; zicem numai că Păturică ar fi fost în stare să dea contimporanilor săi o dovadă strălucită că ea se realizează cîteodată. *Picătura găurește piatra,* zice un alt proverb. Se poate și nu se poate; acela însă care realizează acest proverb este un om mare în felul său.

Păturică era în adevăr un om extraordinar. El își luase hotărîrea de a deveni om mare și nici un obstacol nu putea să-l abată de la această idee fixă" (84).

Narațiunea este adeseori întreruptă de reflecții, de considerații generale cu caracter vădit moralizator. Amestecul narațiunii apersonale cu narațiunea personală (marca pers. I pl. indică asocierea cititorilor, cărora

autorul li se adresează uneori direct, expunerea lui luînd forma discursului). precum și subiectivarea narației prin reflecțiile, comentariile autorului se explică prin caracterul compozit al scrierii lui Filimon, remarcat de T. Vianu : roman și studiu social sau chiar memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

În planul personajelor, elemente retorice apar la nivelul **monologului interior.** Interogațiile, exclamațiile, enumerațiile, antitezele particularizează o izbucnire de bucurie, de indignare etc., stări pe care personajul le ascunde în adîncul conștiinței sale : *fiziologia ciocoiului se lumină și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie : „Iată-mă în sfîrșit ajuns la ținta dorințelor mele ! Am în mîini pe țiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrșit am cheia acelui strălucit viitor pe care-l visez de atîta timp. Ce fericire, ce neprețuită fericire ! ... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului ... și de ce nu ? Eva a scos pe Adam din rai ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. [...] de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit ? ... Pildele nu ne lipsesc. [...] Prinde inimă, dragul meu Păturică ! Mîne vei pune ișlicul în cap și, de va vrea Dumnezeu cu tine, nu va trece mult și vei avea moșii, țigani și averi nenumărate — și vie atunci cineva să-ți ceară socoteala despre mijloacele prin care ai dobîndit toate acestea ! Vie, de va putea !“* (88—89). Astfel își crea Păturică visurile în imaginația sa.

Filozofia ciocoiască a lui Păturică îmbracă adeseori un stil în care realismul și retorismul se împletesc : *În fine el se opri în loc și, după ce se mai gîndi puțin, zise :* „Este cu neputință ! Costea Chioru, deși este cel mai *mîrșav* și mai *calpuzan* dintre toți grecii din Țara Românească, dar *ce-mi pasă ! ... el nu va putea să-mi mănînce moșia.* [...] Să vedem acum la ce sumă se ridică *micul* meu *căpitălaș*. Să punem *mai întîi* moșia Răsucita [...] ; *al doilea,* am o sută pungi de bani la baron Sachelarie și alții atîția la căminarul Polizache cu dobîndă cinci la pungă ; *al treilea,* am două vii în Valea Călugărească. [...] *Bravo, Dinule ! bravo, băiete !* Așa este în adevăr, dar sînt o slugă, o slugă boierească, meseria cea mai umilitoare din toate meseriile țării. Tot omul este stăpîn pe voința și pe gusturile sale : *plugarul, după ce asudă toată ziua lucrînd pămîntul, seara se-ntoarce la umilita lui colibă cîntînd și găsește lîngă femeia și copiii săi răsplătirea ostenelelor sale ; negutătorul, mulțumit de micul său cîștig, cum apune soarele își închide prăvălia [...] ; numai noi, ciocoii de prin curțile boierești, sîntem ursiți la cea mai aspră robie. Noi nu trăim decît ca să ducem înainte (să perpetuăm) blestemul lui Cain, ucigătorul de frate, tremurînd la glasul stăpînilor noștri, precum tremura el cînd auzea glasul lui Dumnezeu strigîndu-i : „Caine, ce ai făcut pe fratele tău ?“ De ce folos ne sînt nouă mîncările cele bune, cînd nu le putem gusta în liniște ? Ce prețuiește o casă bine încălzită și un pat moale și frumos, cînd noi dormim pe picioare ca pelicanii sau cu ochii deschiși ca iepurii, spre a fi gata la poruncile stăpînilor noștri în orice ceas al nopții ? ! ...* Dar astă viață plină de chinuri va înceta o dată ! Moșia cea mare a grecului am înghițit-o și nu m-am înecat. Viile din

Valea Călugărească i le-am hrăpit fără cea mai mică greutate ; a rămas acum cele două moșii din Buzău și casele ; bun e Dumnezeu și pentru dînsele [...]" (204).

Proclamațiile și **profesiunile de credință** sînt folosite în roman cu același scop de dezvăluire a caracterului personajului. În acest sens este semnificativă proclamația citită de Păturică, ajuns ispravnic, la Bucov, locul nașterii sale. Discursul (tot o formă de monolog) este epurat de elemente ale oralității specifice unui stil familiar, în favoarea celor de rezonanță religioasă. Autorul subliniază în narațiune „accentul dramatic și gesturile ritoricești" cu care rostește Păturică această proclamație, care „făcu o mare întipărire între auditori, căci ei nu cunoșteau încă adevăratul înțeles al proclamațiunilor (311).

În construcția caracterelor, alături de desfășurarea epică propriu-zisă, de lungi monologuri, scriitorul utilizează cu artă r e a l i s t ă **dialogul** dintre personaje. Este semnificativă pentru arta literară a lui Filimon și indicațiile „scenice" care însoțesc dialogul.

El [postelnicul Andronache Tuzluc] *zări pe june și-i zise* **cu gravitatea de boier de protipendada :**

— *Cine ești, măi băiete, și ce voiești de la mine?*

Junele **căzu în genunchi** *și,* **sărutînd pulpana antiriului,** *răspunse* **cu o voce lîngedă ce inspira compătimire :**

— *Să trăiți întru mulți și fericiți ani! Sînt Dinu Păturică, nemernicul fiu al prea umilitei voastre slugi treti-logofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf la curte al înălțimei voastre.*

— *Ei bine, spune-mi ce vrei de la mine?*

— *Am o scrisoare de la tata către prea cinstitul și de bun neam obraz al măriei voastre.*

— *Ad-o-ncoa, să vedem acea scrisoare.*

Junele se apropie de postelnicul **ținînd capul plecat pînă la pămînt** *și-i dete scrisoarea ; apoi* **căzu iarăși în genunchi** *și,* **stînd în această pozițiune,** *așteptă răspunsul* (51).

Proverbele, expresiile populare, alături de termeni specifici, apar în vorbirea personajelor fără ca acestea să atingă însă verva pitorească și jovială a personajelor lui Creangă.

Niculăiță, vătaf de curte, i se adresează astfel lui Dinu : *Ascultă-mă pe mine că sînt* **lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos.** [...] *inima lui arde, știi,* **ca peștele pe cărbuni** (94). Iată și un dialog între Costea și Păturică :

— *Cocoane Dinule, facem vreo* **trebșoară** *astăzi?*

— *Mă mai întrebi? Doar n-oi fi venit aci* **de florile mărului!** (245).

sau între Păturică și un funcționar scos de mult timp din slujbă :

— *Bravo,* **bei-mu,** *mă bucur că ești plin de* **itichi** [morală, virtute].

— *O fi precum zici, dar dînd* **moșioara,** *am rămas sărac lipit.*

— *Și cu ce te* **chiverniseşti** *acum?*
— *Cu slujba.*
— *La ce* **calem** *slujești?*
— *Am slujit la hătmănie și m-a scos, fiindcă* **am dat pe pîrlitură** *o mulțime de hoți ce se* **încuibaseră** *în acea dregătorie.*

. . . .

— *Rău, foarte rău. Domnia-ta nu-nțelegi nici vremea, nici oamenii cu care trăiești.*
— *Ce voiești să zici printr-aceasta? Tălmăcește-mi.*
— *Voiesc să zic că, într-o țară ca a noastră, tot ce putem face mai bine este să plecăm capul înaintea mai-marilor noștri, ca să dobîndim* **chiverniseală** *și să strîngem stare cu orice preț.*
— *Cu orice preț?*
— *Da, bei-mu.*

. . . .

— *Dacă este așa ține-ți isprăvnicia pentru altul, căci eu nu mă voi înjosi niciodată să cumpăr slujbă cu bani de la o* **leşinătură** *de ciocoi ca tine!* (145—146).

Păturică continuă dialogul cu un al doilea „postulant", care intră în scenă cu „un compliment demn de un seraschier".

[...] — *Da, da nene Dinule, te rog să-mi faci această* **trebşoară,** *căci* **om sînt şi eu; mînă pe mînă spală şi amîndouă obrazul.** *Înțelegi, domnia ta.* (147).

Diminutivele cu valoare augmentativă, ca în stilul vorbit familiar, nu sînt rare în romanul lui Filimon.

Stilul indirect liber, modalitate de neutralizare a planurilor fundamentale ale narației, al autorului și al personajelor, apare și în romanul lui Filimon. Autorul notează în stil indirect liber gîndurile, reacțiile interioare ale personajului, pe care le continuă în monolog interior (în planul personajului) : *Din ziua aceea Păturică se puse pe învățătură cu o silință extraordinară și în mai puțin de doi ani învăță limba grecească ca un sofologiotatos; dar el nu se mulțumea numai cu atîta.* C e - i f o l o s e a l u i c u n o ș t i n ț a u n e i l i m b i m o a r t e ș i a l i t e r a t u r e i e i, a t î t d e a n t i p a t i c ă c a r a c t e r u l u i ș i i n t e n ț i u n i l o r s a l e? *„Omer, Pindar, Sofocle, Euripide. Anacreon, Safo etc. sînt buni pentru femei și oameni afemeiați,* zicea ciocoiul în sine cu dispreț. *Mie-mi trebuiesc cărți care să-mi subțieze mintea, să mă învețe mijlocul de a mă ridica la mărire. Plutarh îmi vine la socoteală, „Comentariile" lui Cezar, istoria omenirei, viețile marilor bărbați din veacurile trecute și acelea în care trăim, iată cărți pe care, citindu-le, cineva poate să zică cu cuget împăcat că nu și-a pierdut timpul în zadar"* (83).

Monologul interior, caracteristic literaturii romantice şi frecvent utilizat și de N. Filimon, va fi substituit — după precizarea lui T. Vianu — prin formula stilului indirect liber de către prozatorii de la sfîrşitul

secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea la care adăugăm pe Al. Macedonski). În această direcție, un precursor al lor este și N. Filimon.

3. **Portretul** face progrese în romanul *Ciocoii vechi și noi* prin arta de a picta omul a scriitorului romantic și realist N. Filimon. Deşi în roman precumpănitor este *portretul moral*, alcătuit din termeni abstracți, *chipul fizic*, care adeseori se asociază celui moral, nu este neglijat.

Ca și în dialog, în realizarea portretelor se manifestă mai pregnant notele realiste ale stilului lui N. Filimon.

Portretul complet — înfățișarea fizică din care transpar trăsături morale — continuă în descrierea detaliilor vestimentare, fapt care atrage folosirea unei sfere largi lexicale ca instrument de realizare a lui : termeni de limbă comună, neologisme și arhaisme ; termeni concreți și termeni abstracți ; adjective, substantive sînt puse deopotrivă la contribuție.

Capitolul I al romanului începe cu o fiziologie a lui Dinu Păturică înainte de intrarea lui în scenă.

Într-o dimineață din luna lui octombre anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană ; îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea[4] *rupt în spate, cu caravani*[5] *de pînză de casă văpsiți cafeniu ; încins cu o bucată de pînză cu marginile cusute în gherghef ; cu picioarele goale băgate în niște iminei*[6] *de saftian*[7]*, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră coloarea din cauza vechimei ; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă ; în cap cu cauc*[8] *de șal*[9] *a cărui coloare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cîrpit, și purtînd ca veștmînt de căpetenie o fermenă*[10] *de pambriu*[11] *ca paiul grîului, căptușită cu bogasiu*[12] *roșu ; un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni, care, reflectîndu-se în trăsurele feței sale, lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacolile ce întîmpina în realizarea lor. (49-50).*

Este interesant de confruntat portretul aceluiași personaj (Kera Duduca), realizat de către un personaj (în dialog cu altul) cu cel înfățișat de autorul însuși.

— *Ia spune-mi acum ceva semne despre boiul și frumusețea ei.*
— *Este frumoasă ca o zînă, naltă și subțirică ; fața o are mai albă decît zăpada, obrajii îi sînt rumeni ca*

---

4 Stofă de Damasc.
5 Pantalon.
6 Pantofi.
7 Piele de capră, marochin.
8 Căciulă înaltă.
9 Stofă de lînă fină fabricată în Orient.
10 Scurteică.
11 Stofă de lînă merinos.
12 Un fel de stofă.

două mere domneşti, are ochi mari şi negri ca murele, sprîncene negre și îmbinate, buzele ei sînt ca mărgeanul, iar dinții albi ca fildeşul, şi peste toate acestea daruri fireşti, cîntă din gură și din tambură întocmai ca o hanimă de sarai (75).

Abundența de comparații cu funcție intensificatoare, seria de termeni concreți sînt substituite în portretul construit de autor prin comparația nobilă și o serie de substantive abstracte cu determinări adjectivale din aceeași sferă (epitete morale) :

Această Vineră orientală, ieşită din rămăşiţele spulberate ale populaţiunei grece din Fanar, precum odinioară strămoaşa sa zeiască ieşise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligință vie și un spirit fin și iscusit. [...] (76).

Amănuntul semnificativ rămîne însă caracteristica celor mai multe portrete realizate în romanul lui Filimon. Mai oferim spre ilustrare un singur exemplu. Niculăiță, vătaful de curte al armaşului, este *un omuleţ cu statura scurtă şi groasă, cu faţa rotundă întocmai ca o lună plină desenată pe păreţi, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit şi cu gura largă, armată cu nişte dinţi mici stricaţi* (91).

Notarea gestului, a atitudinii, a mișcării personajului etc. constituie, de asemenea, un aspect esențial al stilului în romanul *Ciocoii vechi și noi* : *Poporul saluta din toate părţile pe venerabilul bătrîn, iar el le răspundea printr-un surîs dulce, puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte. Ajungînd la scara palatului, feciorul deschise ușa butcei și ajută bătrînului să se coboare ; apoi îl urmări pe scară pînă la perdeaua sălii de primire ; acolo boierul se opri puţin, iar feciorul îi trase cismele cele galbene de saftian și scoţînd de la brîu o păreche de papuci i-i puse în picioare, îi netezi puţin și binișul pe spate și apoi se trase la o parte cu respect* (65) ; *După ce Păturică citi această scrisoare, scoase călimările de la brîu, se aşeză pe un scăunel și puind piciorul drept peste cel stîng scrise răspunsul acesta* (90) ; *Era comic a-i vedea cu ce gesturi și cu ce mișcări se sileau a dovedi junilor cum că nici bătrînii nu sînt tocmai de lepădat. Işlicul cu patru colţuri al marelui terzi-başa* [13] *părea că reclamă prioritate nobleței asupra căciulei de cazacliu* [14] *a cojocarului subţire, care, la rîndul ei, părea că dispreţuieşte căciula cu roată a bogasierului și calpacul* [15] *de blană al armeanului ibrișimigiu* (157) etc.

4. Scriere de reconstrucție istorică, romanul *Ciocoii vechi și noi* accentuează latura **descriptivă.**

Scenele de viaţă socială (titlul cap. XV) nu se constituie numai în capitole izolaate ale romanului, ci alcătuiesc atracția întregului roman. Precedat de Negruzzi sau de Kogălniceanu în această direcție, Filimon

---

13 Staroste de croitori.
14 De modă căzăcească.
15 Căciulă.

rămîne totuși adevăratul precursor care fixează o metodă literară pentru dezvoltarea ulterioară a realismului.

Mediul social descris este divers, de la curtea domnească pînă la „hoții de pădure“. Reține detaliul concret al descrierilor. Pitorescul ospețelor celor mai strălucite de la curtea domnească, de la casele boierilor și ciocoilor este amplificat cu cel al ziafeturilor de vară din grădinile Bucureștiului (Breslea, Barbălată, Cișmegiu și Giafer), unde fiecare isnaf [breaslă] „își întindea masa sa“, fără ca autorul să uite descrierea unui ospăț al „tîlharilor“ din păduri.

Ceremoniile cu pompa cuvenită la curțile orientale ocupă, de asemenea, spații întinse în roman.

În investigația scriitorului este cuprins deopotrivă mediul material (străzi, arhitectura clădirilor, cu descrierea amănunțită de interioare, obiecte etc.) și spiritual al epocii. Descrieri ale unor obiceiuri de epocă, cu particularitățile lor stilistice (notarea detaliului concret semnificativ, arhaizarea prin folosirea turcismelor și grecismelor) trec, mai tîrziu, în *Scrisorile* lui Ghica uneori numai cu neînsemnate modificări. În descrierea de interioare, Filimon poate fi considerat un înaintaș.

Toate aceste descrieri, cu numeroasele și variatele lor referințe concrete, manifestă o convergență în caracterizarea generală a vieții materiale și spirituale a unei epoci. Unul din mijloacele lingvistice care servesc această operă de reconstrucție erudită este *arhaismul*, de obicei nu însă cel vechi și popular. Categoria arhaismelor cuprinde în deosebi elemente specifice de limbaj din primele decenii ale secolului al XIX-lea, cu termeni referitori la cele mai variate domenii ale vieții noastre sociale din perioada fanariotă [16]. Arhaismul are deci funcție de l o c a l i z a r e, dar și de d a t a r e.

Dată fiind lungimea acestor descrieri, ne limităm exemplificarea la o descriere a camerei lui Păturică, unde avea loc ospățul, precum și la descrierea unui ospăț.

> *Camera în care dedea el ospățul era împodobită cu două paturi turcești înfundate, peste care erau puse saltele de lînă acoperite cu chilimuri vărgate de Jdirné (Adrianopole), cusute pe margini cu ciucuri de bumbac alb; pe lîngă păreți erau puse perne îmbrăcate cu cit tocat* [17]*; prin unghiurile acestor paturi erau așezate pernițe mici implute cu puf, pe ale căror fețe albe de batistă se vedeau mai multe arabescuri cusute cu fir și mătase, iar pe una dintr-însele erau cusuți doi amorași ținînd în mîni o ghirlandă de flori, în al căreia mijloc era o inimă pătrunsă de două săgeți și inscripția* [în grecește] *aceasta: „Nu mă uita!“*
>
> *Zidul de lîngă pat era acoperit cu un covor de Brussa pe care stau spînzurate în cutie o pușcă arnăuțească ghintuită, legată la mașină cu o sangulic* [18] *cusută cu fir, și două*

---

[16] Vezi I o n G h e ț i e, *Limba și stilul lui N. Filimon*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 229—232.

[17] Cel mai scump cit [stambă] de pe atunci.

[18] Maramă.

părechi pistoale băgate în tocuri de piele ornate tot cu fir. Mai în jos, tot pe acel părete, erau atîrnate două săbii turcești cu mînerile de sidef, iar în mijlocul lor era așezat un cauc oltenesc de hîrșie[19] *neagră de miel, al cărui fund era cusut cu fir de cel bun peste postav roșu și lăsa să atîrne în jos o fundă de fir lucrată cu mare gust.*

Cele două ferestre despre uliță erau împodobite cu mai multe glastre de flori, printre care se deosibeau mai ales maghiranii, trandafirii și cîțiva endrișaimi[20]*, ce împleau atmosfera camerii de un miros nu așa plăcut, cît era de pătrunzător.*

Pe lîngă păreți erau puse în rînd cîteva scaune de Brașov văpsite și un sipet mare legat în bande de fier alb peste piele de căprioară albastră.

La o înălțime oarecare a unuia din păreți era un dulap mic săpat în zid, în care se afla depusă mica bibliotecă a ciocoiului, compusă din cîteva cărți grecești și românești [...].

Masa de mîncare era așezată între două paturi și împregiurată cu scaunele pe care erau să șează onorabilii oaspeți ai lui Păturică.

Pe masă erau rînduite o mulțime de farfurii cu mezelicuri de tot felul: marinată de stacoji, farfurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lămîi de Mesina, măsline dulci de Tesalia grămădite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole; nimic din delicatețile gastronomice ale Orientului nu lipsea pe masa ciocoiului, mai împodobită chiar decît a stăpînului său. Toate aceste mezelicuri erau așezate după o regulă militară, avînd la fiecare distanță de două palme cîte o carafă cu vin galben de Drăgășani, cu pelin roșu din viile mănăstirii Bistrița și cu vinuri orientale de diferite colori și gusturi, fără a lipsi papornițele cu anason de Chio și cu mastică de Corint. În fine Păturică luase dispozițiuni ca oaspeții săi să nu cerce cea mai mică lipsă întru îndeplinirea gustului lor rafinat. [...]

După cîteva minute ei puseră pe masă un castron colosal plin cu ciorbă de știucă, fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farfurii lunguiețe cu mihalți și păstrăvi rasol, muiați în oțet și untdelemn; aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline și foi de dafin, cu crapi împluți cu stafide și coconare, și alte felurite mîncări care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială... (170—173).

În aceste descrieri, arhaismele sînt mai puțin numeroase decît în descrierea de costume, de ceremonii.

---

19 Blană.
20 Mușcate.

Descrierea de p e i s a j nu ocupă în roman spaţii largi, şi are, spre deosebire de celelalte modalităţi descriptive, mai mult o funcţie ornantă, nu una explicativă, simbolică.

Progresul realizat de Filimon în descrierile de peisaj priveşte mai ales compunerea acestuia din notaţii auditive (muzicale) şi olfactive: *această maiestoasă şi dulce tăcere era întreruptă cîteodată de suspinele unei privighetori care cînta durerile sale* (103); *aerul dulce al dimineţii, îmbălsămat de mirosul florilor sălbatice şi de acel parfum răcoros al frunzelor de curînd crescute, răspîndea peste tot o suflare invitătoare; păsărerile săltînd prin crăngi cîntau acele mii de melodii sublime care inspiră în inima omului şi melancolie, şi plăcere.* (129). Asocierile de contraste *(meloncolie* şi *plăcere),* cele sinestezice *(parfum răcoros),* epitetul fizic sau cel moral hiperbolic *(dulce, maiestos, sublim)* înscriu tabloul în ordinea descrierilor de tip romantic.

5. Distingem în *Ciocoii vechi şi noi* mai multe registre stilistice; contribuţia mai preţioasă a autorului este în direcţia dezvoltării stilului descriptiv analitic cu valorificarea arhaismelor (turcisme şi grecisme) în restituirea unui mediu social şi material de epocă. Procedeul este reluat de I. Ghica în *Scrisorile* sale care au valoarea unui memoriu documentar. În ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său, Filimon rămîne unul din primii noştri scriitori realişti. Prin unele particularităţi ale stilului său analitic (notarea mişcării, a gestului sau atitudinii personajului) sau ale stilului oral folosit în dialoguri etc. N. Filimon a contribuit la dezvoltarea ulterioară a realismului şi sub aspectele lui stilistice. Particularităţile stilistice în *Ciocoii vechi şi noi* se explică prin particularităţile de conţinut ale acestei lucrări, care, alături de nuvela *Nenorocirile unui slujnicar,* este astfel caracterizată de Ion Ghica (Şcoala acum 50 de ani): „Aceste două opere ale lui Filimon nu sînt nişte romanţuri în cari să se desfăşure peripeţiile unei intrigi; ele sînt mai mult o colecţiune de tablouri adevărate şi vii ale obiceiurilor şi moravurilor noastre din epoca de tranziţiune". „Prologul cu care începe cartea intitulată *Ciocoii* este un studiu psihologic, şi scrierea în totalitatea ei o psihologie de care s-ar mîndri un La Bruyère şi un Théophil Gauthier". Despre Filimon, Ghica notează: „caracter independent, nu s-a căciulit niciodată la nimeni; ura şi dispreţuia lipsa de demnitate şi linguşirea; modest pînă a roşi, cînd auzea laude pentru scrierile lui, n-a bănuit niciodată că era un scriitor de mare merit".

BIBLIOGRAFIE

La studiile menţionate în text, adăugăm: G. C ă l i n e s c u, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.,* Buc., 1941, p. 309—316; N. M i h ă e s c u, *Valori literare în opera lui N. Filimon,* Bucureşti, 1943; *Id., Norme gramaticale şi valori stilistice,* Ed. didactică şi pedagogică, Buc., 1973, p. 100—122; V i o r i c a H u b e r, *Arta portretului la Ion Ghica,* în RUB, III (1955), 2—3, p. 109—119; H. Z a l i s, *Nicolae Filimon,* Bucureşti, 1958; I o n G h e ţ i e, *Valori stilistice ale verbului lui N. Filimon,* în LR, VII (1958), nr. 1, p. 47—54; *Id., Observaţii privitoare la lexicul prozei artistice a lui N. Filimon,* în CILRL, sec. XIX, vol. III,

Buc., 1962, p. 151—189; E. Alexandrescu, *Aspecte ale stilului în fraza lui N. Filimon*, în *Iașul literar*, XV (1964), p. 49—54; Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966; Teodor Vîrgolici, *N. Filimon*, în *Istoria literaturii române*, vol. II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1968, p. 644—663; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. științifică, Buc., 1969, p. 493—504; Șerban Cioculescu, *Începuturile literaturii artistice*, în *Istoria literaturii române moderne*, în colab. cu Vl. Streinu și T. Vianu, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1971, p. 112—114; Șerban Cioculescu, *Studiu introductiv*, la Ed. N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi, Nenorocirile unui slujnicar*, ediție îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu, Ed. Albatros, col. Lyceum 87; Aurel Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*. Editura Minerva, București, 1973; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 236—257; vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. 2, București, 1973, cu *Prefață* de Șt. Cazimir.

III. STILUL ARTISTIC ÎN OPERA MARILOR CLASICI : MIHAI EMINESCU, ION CREANGĂ, I. L. CARAGIALE

INOVAȚIA LINGVISTICĂ ȘI STILISTICĂ ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

1. Concepția lui M. Eminescu în problemele limbii literare în general și în problemele limbii literaturii artistice în special. **2.** Continuitate și discontinuitate în evoluția poeziei lui M. Eminescu. Perioade distincte ale creației lirice eminesciene. **3.** Sporirea mijloacelor lingvistice ale limbajului liric. Sinteza superioară între tradiție și inovație, între elementele de limbă veche populară și cele neologice, impuse de cultura modernă. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul.* **4.** Rolul lui Eminescu în procesul de creare și dezvoltare a limbajului poetic modern. **5.** Evoluția figurilor. Simbolul în poezia lui M. Eminescu. **6.** Concluzii.

1. Concepția lui M. Eminescu în problemele limbii literare în general și în problemele limbii literaturii artistice în special. Într-o operă de artă, conținutul emotiv se exteriorizează conform unei anumite *concepții artistice* [1] care include și atitudinea scriitorului față de mijloacele lingvistice utilizate. În acest sens, Tudor Vianu [2] arată că „Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebuințează mai des alcătuiesc un sistem limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic. În fața poetului stă tot materialul de expresii al limbii și preferința pe care el o dă unora sau altora dintre ele rezultă dintr-un principiu de selectare care coincide cu senzația lor lirică predominantă." De aceea, în introducerea la studiul limbii și al stilului poetic eminescian este necesar să amintim, fie și în linii mari [3], atitudinea poetului față de

[1] Vezi în acest sens considerațiile lui Henri Morier, *La psychologie des styles*, Geneva, 1958.

[2] *Poezia lui Eminescu*, București, 1930, p. 67.

[3] Vezi prezentarea de ansamblu la Gh. Bulgăr, *Eminescu despre problemele limbii române literare*, București, 1963 ; *Id.*, *Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare*, București, 1971.

unele aspecte ale dezvoltării limbii literare în general și ale inovării limbii artistice în special. De asemenea, este semnificativă menționarea unor observații făcute de către poet asupra expresivității limbii române, privind fonetica, lexicul și formele sau construcțiile ei gramaticale.

1.1. Pentru a vorbi de o concepție, de un ansamblu sau de un sistem de idei cu privire la problemele limbii literare sau ale limbii literaturii artistice la un scriitor, trebuie să găsim firul călăuzitor, principiul de bază al unor expuneri într-un tot organizat.

Părerile lui Eminescu în problemele dezvoltării și perfecționării limbii literare și ale limbii literaturii artistice apar în notări fragmentare, ceea ce ar putea da impresia de empirism, nu de înțelegere și interpretare a fenomenelor de limbă pe baza unor principii care apar limpede mai ales în expuneri sintetizatoare. Cu toate acestea, vorbim de o concepție a poetului în problemele dezvoltării limbii literare, întrucît găsim la el abordarea aspectelor referitoare la normele limbii literare cu un realism profund și adeseori cu o documentare specifică filologului. Poate și prezența poetului alături de cele mai lucide conștiințe ale epocii sale în apărarea fondului istoric-popular al literaturii și limbii literare l-a determinat să-și spună nu rareori părerea în problemele privind acțiunea de cultivare a limbii literare după 1870, cînd controversele în jurul dezvoltării limbii literare nu se încheiaseră. După 1870, încă în jurul anului 1880, limba literară nu este ferită definitiv de excese ale influențelor străine. Excesul de franțuzisme și jargonul de toate nuanțele se manifestă încă puternic în toate stilurile limbii literare. Această situație explică la Eminescu, Caragiale, Slavici, Coșbuc, atitudinea critică în vederea apărării unor principii realiste în dezvoltarea limbii literare moderne.

1.1.1. Formația filologică a lui Eminescu începe încă din timpul studiilor sale la Viena și Berlin [4]. Întors în țară, el intră în relație cu filologi consacrați : Gaster, Hasdeu, Tiktin, Lambrior, Cihac. Participă la discutarea unor controverse lingvistice și interpretează de cele mai multe ori faptele de limbă cu o competență indiscutabilă.

Eminescu este adeptul formării unei norme literare pe baza fondului istoric-popular al limbii, îmbogățit cu termeni necesari culturii moderne. Îmbrățișînd ideea că limba este *„un criteriu al culturii“* [5] iar *„maturitatea culturii publice a spiritului poporal se manifestă cu deosebire în limba sa“* [6], Eminescu a intuit calea firească de constituire a normei literare moderne : *„Consistența unei limbi începe cu scrierea ei. Elementele primite în această scriere nouă fiind chiare, devin consistente și rămîn în limbă, dacă nu contrazic cu direcțiunea spirituală a poporului. Ele nu trebuie să coincidă cu natura limbii, ci numai să nu-i contrazică“* [7]. *„Norma limbii scrise trebuie să fie cea care există obiectiv și în realitate în gura poporului de jos și a societății mai fine, iar nu fantasiile mai*

---

[4] Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară“, nr. 1—2, 1956.

[5] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I (1870—1877), 1905, p. 12.

[6] *Id., ibid.*, p. 12.

[7] Citatul este reprodus după Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, București, 1957, p. 141.

mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar, adevăr obiectiv și nu arbitraritate subiectivă" [8]. 1.

Eminescu a luat poziție nu numai față de „pedantismul" filologilor puriști. ci și față de excesul franțuzismelor care deveniseră pericolul principal al dezvoltării limbii literare în jurul anului 1880. Limbajul artificial al presei a constituit de repetate ori obiectul criticii în diferite articole ale poetului.

1.1.2. Preocupările față de problemele limbii literaturii artistice se întemeiază pe înțelegerea și interpretarea noțiunii de stil. Prin 1872—1874, poetul precizează că *„stilul e omul" „fiindcă nu e numai forma limbistică și fiindcă nu consistă numai în cunoștința limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare și percepțiune a omului"* [9].

Literatura artistică trebuie să se dezvolte pe baza fondului istoric-popular al limbii, fără să se neglijeze aspectul modern al limbajului cultivat. Poetul a folosit el însuși numeroase neologisme în opera lui.

Interesul lui Eminescu față de tezaurul limbii din textele vechi [10] nu s-a limitat la consemnarea de cuvinte, de locuțiuni, de expresii, de forme și de construcții, pe care le-a comentat sub raport lingvistic și stilistic. Poetul a valorificat în opera lui poetică (*Scrisori, Călin, Luceafărul* etc.) numeroase fapte de limbă veche [11]. Atitudinea lui Eminescu față de utilizarea unor arhaisme lexicale în poezie este, totuși, rezervată [12].

Prețuirea limbii vechi se leagă de prețuirea limbii populare. „Eminescu a căutat să scoată forme poetice din toate provinciile, împrumutînd moldovenisme, ardelenisme sau muntenisme, fără deosebire, în scopul de a-și mări capacitatea de expresie și de orchestrație și de a crea o limbă literară națională" [13]. Diferența specifică a limbii poetice a lui Eminescu este marcată de Iorgu Iordan prin cuprinderea, în profunzime și în întindere, a elementelor constitutive ale limbii noastre, unitare în timp și spațiu : „Eminescu a luat bunul lingvistic acolo unde l-a găsit, fără preferință pentru originea lui locală sau temporală. În ochii săi limba maternă alcătuia o unitate, ale cărei elemente constitutive sînt la fel de îndreptățite [...]. Eminescu este cel dintîi scriitor cu adevărat național din acest punct de vedere" [14].

Interesul lui Eminescu pentru literatura și limba populară s-a manifestat încă din anii de tinerețe. În lungile sale peregrinări pe întreg

---

[8] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, p. 21.

[9] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, p. 12.

[10] Vezi Alexandru Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în *„Studii și cercetări de documentare și bibliologie"*, I (1955), p. 129—160. Academia Republicii Socialiste România. Centrul de documentare științifică, București ; Dan Zamfirescu, *Eminescu și literatura română veche*, în vol. *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967 ; Virgil Cîndea, *Glosse la „ferestile gîndirii"*, în *Caietele Mihail Eminescu*, II, 1974, p. 34—40.

[11] Vezi Florica Dimitrescu, *Eminescu și limba veche*, în „Revista Universității C. I. Parhon", seria Științe sociale, nr. 2—3, 1955, p. 167—186 și în Florica Dimitrescu, *Contribuții la istoria limbii române vechi*, București, 1973, p. 246—256 ; D. Irimia, *Elementul arhaic și funcția sa la Eminescu*, în An. St. ale Univ. din Iași, vol. 11, 1965, fasc. 2, p. 147—163.

[12] Cf. M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, p. 413.

[13] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, 1936, p. 262.

[14] Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu*, în „Revista Fundațiilor", 1940, nr. 5, p. 338.

teritoriul românesc, Eminescu a cules un bogat material folcloric (doine, povești, proverbe, ghicitori), în mare majoritate din regiunile Ardealului [15]. La 19 ani intră în Societatea culturală „Orientul“, înființată la 1 aprilie 1869, care avea drept scop încurajarea culturii naționale, culegerea de folclor. Lui Eminescu îi revenea sarcina să strîngă literatură populară din Moldova. Această acțiune a avut urmări pentru creația poetului de mai tîrziu. În poezia de maturitate, Eminescu și-a întemeiat în cea mai mare parte expresia artistică pe resursele limbii populare [16]. Orientarea poetului spre literatura populară și spre limba populară vorbită explică elementele populare sau regionale, prezente în întreaga sa creație literară.

La Eminescu, observațiile cu privire la îmbogățirea limbii literaturii artistice pe baza limbii populare constituie, în fapt, rezultatul experienței lui artistice [17]: *„o adevărată literatură trainică care să ne placă nouă și să fie originală și pentru alții nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui“ (Timpul*, 1880 ; citatul este reprodus la Gh. Bulgăr, *Scriitorii români despre limbă și stil*, 1957, p. 143). Pentru poet, poezia populară, sursă de experiențe stilistice inepuizabile, este *„izvor pururea reîntineritor“ : „Farmecul poeziei populare îl găsesc în faptul că ea este expresia cea mai scurtă a simțămîntului și a gîndirii“* (M. Eminescu, *Opere complete, I, Literatura populară,* 1902, p. IX).

Limba populară, fiind considerată sursa fundamentală a înnoirii stilului artistic, și-a găsit în Eminescu un interpret avizat al capacității ei expresive. Sinonimia, proprietatea termenilor, expresivitatea locuțiunilor, a expresiilor sau a proverbelor, semnificația cuvintelor în combinațiile lor diferite au constituit probleme care au reținut adeseori pe poet. De asemenea, discuțiile asupra unor forme și a unor construcții gramaticale, aprecierile referitoare la intonație, la valoarea accentului în frază, la pronunțarea literară și la cea regională pun în evidență pregătirea filologului și simțul estetic al poetului.

1.2. Părerile lui Eminescu în problemele dezvoltării limbii literare și a limbii literaturii artistice, precum și observațiile sale pătrunzătoare asupra fenomenelor lingvistice specifice epocii sale, preocupările în aprofundarea textelor vechi, a literaturii și a limbii populare capătă o deosebită semnificație prin raportarea lor la creația literară a poetului. Creația poetică a lui Eminescu este cea mai bună ilustrare a concepției sale în legătură cu dezvoltarea stilului artistic modern.

2. Continuitate și discontinuitate în evoluția poeziei lui M. Eminescu. Perioade distincte ale creației lirice eminesciene. În studiile sale critice asupra poeziilor lui M. Eminescu, T. Maiorescu fusese preocupat

[15] Cf. Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, în „Steaua“, nr. 7, 1961, p. 70 ; vezi și *Opere* de Mihai Eminescu, 1963, vol. IV, *Literatura populară*.

[16] Cf. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 224.

[17] Vezi, de ex., pentru stilul poetic eminescian creat pe baza limbii populare : G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul“ lui Mihail Eminescu*, Brașov, 1925 ; D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară*, Craiova, f.a. ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, București, 1963 ; Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, 1965 ; Al. Teodorescu, *Creația lui Eminescu pe baze folclorice*, în „Anuarul de filologie“, Iași, tom. XV, 1964.

de tehnica textului definitiv. În studiul său despre *Direcția nouă* (întîia parte, 1871), Maiorescu are meritul de a fi văzut în poezia lui Eminescu, încă de la primele afirmări ale poetului în „Convorbiri literare", un fenomen de mutație valorică atunci cînd tînărul Eminescu este considerat ferm „poet în toată puterea cuvîntului" și situat imediat după Alecsandri. Același critic, la 1889, în studiul *Eminescu și poeziile lui (Critice*, vol. III, București, 1915, p. 109—130) impune imaginea poetului, subliniindu-i tendința spre clasicitate și prezentîndu-l ca precursor al liricii secolului al XX-lea.

După ediția lui T. Maiorescu (1884) care cuprinde în esență poeziile lui Eminescu apărute în „Convorbiri literare", în primii ani ai secolului nostru publică noi ediții ale poeziilor lui Eminescu Nerva Hodoș (1902 și o nouă ediție în 1905 cu prefața lui Ilarie Chendi), I. Scurtu (1908). Această acțiune editorială de la începutul secolului al XX-lea deschide o etapă nouă în exegeza poeziei eminesciene : etapa *postumelor*. N. Iorga, G. Ibrăileanu își întemeiază aprecierile asupra creației eminesciene, avînd în vedere și opera postumă a poetului. Poezia lui Eminescu este raportată la poezia înaintașilor (mai ales Alecsandri, Bolintineanu) pentru încadrarea poetului într-o tradiție, cu scopul de a reliefa originalitatea sa în acest context (N. Iorga), marcată în mod deosebit de G. Ibrăileanu. Amîndoi criticii evidențiază particularitatea romantismului în creația lirică a lui Eminescu, vizionarismul operei lui poetice. Astfel, se poate spune că N. Iorga și G. Ibrăileanu au conturat, în esență, modernitatea poeziei lui Eminescu.

Pornind de la atitudinea lirică în poeziile lui Eminescu, G. Ibrăileanu deosebește în creația lirică a poetului două perioade ; limita dintre ele este anul 1879 cu poezia *Rugăciunea unui dac*. De acum, atitudinea optimistă e aproape absentă. Deosebirea de atitudine are ca efect deosebirea ritmică. Pînă la 1872, metrul predominant este cel trohaic. După această dată, predomină iambul. Criteriul de cronologizare a lui Ibrăileanu a deșteptat îndoieli. Mai întîi, prin alte exemple, se poate demonstra că nu există o concordanță obligatorie între un anumit tip de acustică și o anumită atitudine lirică. Apoi, numeroase poezii publicate după 1879 au fost concepute de Eminescu cu mult timp înainte. Este știut faptul că chiar poezia *Rugăciunea unui dac* constituie un fragment dintr-un poem pe tema necredinței în iubire, alcătuit pe la 1875. Pe de altă parte mai remarcăm faptul că poezia conține un ecou al lecturilor din „Lepturariul" lui A. Pumnul. (Cf. *Lept.*, tom. II, 2, p. 117 : *Cîteva întîmplări scoase din istoria patriei române* — extras din „Foaie pentru minte" — unde se vorbește despre daci).

Cercetătorii următori ai operei poetice a lui Eminescu au subliniat organicitatea ei, elementele de continuitate, și totodată au aproximat etapele ei de evoluție, pe baza elementelor specifice pe care creația poetului le-a acumulat în timp.

T. Vianu[18], G. Călinescu[19] (ultimul critic studiază minuțios manuscrisele poetului) nu renunță la ideea fixării unor etape în evoluția poeziei

[18] *Poezia lui Eminescu*, București, 1930 ; *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, p. 11—64.
[19] *Opera lui Mihai Eminescu* (1934—1936).

lui Eminescu, subliniind însă, ca și cercetătorii ulteriori ai creației eminesciene (de ex. D. Caracostea[20], D. Popovici[21] etc.), faptul că împărțirile tranșante rămîn totuși îndoielnice. Eminescu este situat în familia marilor romantici. T. Vianu relieƒează cîteva elemente esențiale ale stilului romantic în poezia lui Eminescu: evocarea acustică, concordanța dintre acustica și vizualitatea peisajului ; sugerarea unor sentimente complexe prin structuri stilistice variate ale asocierilor dintre termeni care trimit la fenomene, stări etc. contrastante : voluptate și durere, veșnicie și trecere, real și ideal etc. T. Vianu, G. Călinescu sprijină judecata de gust pe argumentare stilistică și interpretare de fond, întrucît în concepția celor doi esteticieni, critici și istorici literari distincția dintre fond și formă e numai de ordin metodic. Ideea e formulată astfel de G. Călinescu[22] : „poezia n-are o idee și o formă, ci e o idee plastică, nesegregabilă decît doar pentru mintea teoretică“. În consecință, periodizarea creației eminesciene se bazează, la cei doi exegeți, pe un criteriu de interpretare tematico-stilistic.

Analiza lingvistică a poeziei lui Eminescu, întreprinsă din perspectiva și cu metodele lingvisticii, nu a modificat periodizarea evoluției poeziei eminesciene, care se impusese în istoria și critica literară.

2.1. Scrisă într-un răstimp relativ scurt (între 1866 și 1883), poezia lui M. Eminescu parcurge în evoluția ei două etape : *perioada primelor afirmări* (1866—1870) și *perioada romantică de impunere propriu-zisă a unei personalități artistice originale* (după 1870), marcată prin creația dintre 1870 și 1876 1879 și cea de după 1879[23].

Unitatea creației poetice a lui Eminescu a fost demonstrată prin mijloace interpretative dintre cele mai variate mai ales în cercetările preocupate atît de întinderea poeziei (studiul antumelor și al postumelor), cît și de adîncimea ei (studiul variantelor). Astfel, studiile consacrate prin excelență limbii și stilului în poezia lui Eminescu[24] au marcat, dincolo de elementele de discontinuitate lingvistică și stilistică de la o

---

[20] *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, *Creativitatea eminesciană*, 1943 vin după *Personalitatea lui M. Eminescu*, 1926.

[21] *Eminescu în critica și istoria literară română* (curs), Cluj, 1947 ; *Poezia lui M. Eminescu*, Cluj, 1948.

[22] *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1936, vol. IV, p. 221.

[23] În ediția îngrijită de I. Scurtu, poeziile lui Eminescu sînt grupate în trei perioade : I. 1865—1869 ; II. 1870—1878 (în ediția lui Gh. Adamescu : 1870—1877) ; III. epoca maturității după 1878. Cu unele fluctuații ale datei care marchează limita celei de a doua perioade, această periodizare a fost menținută în general la mai toți cercetătorii poeziei lui Eminescu.

[24] Amintim aici exegezele fundamentale sub acest aspect : Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Eminescu*, în *Id.*, *Studii lingvistice*, București, 1955, p. 33—58 ; Acad. Al. Rosetti și I. Gheție, *Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 167—204 ; Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, 1969, p. 307—351 ; Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, p. 11—64 ; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihail Eminescu*, București, 1964 ; L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1972, p. 210—248 ; G. Istrate, *Limba postumelor lui Eminescu*, în *Analele științifice ale Universității din Iași*, vol. 10 (1964), fasc. 2, p. 117—172 ; G. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1965.

perioadă la alta a creației poetului, elementele de continuitate, adică invariantele stilului eminescian în evoluția lui. Noutatea formei se relevă încă din primele afirmări ale poetului neeliberate de convențiile literare ale epocii, după cum reminiscențe lingvistice și stilistice ale tradiției noastre literare rămîn și în creația poetului de după 1870—1875, integrate însă într-un fond muzical nou sau într-o nouă configurație a asocierilor care generează acele imagini atît de specifice stilului eminescian.

Eminescu, tînăr de 16 ani, debutează în 1866 la revista „Familia" a lui Iosif Vulcan. Poeziile publicate între 1866—1869 marchează perioada primei tinereți, cînd poetul este tributar înaintașilor, stînd sub influența mai ales a lui Alecsandri, Bolintineanu și a lui Heliade. De asemenea, poeți ca Gh. Sion, N. Nicoleanu, Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu, Mihail Zamfirescu scriu sub influența literară a lui Alecsandri.

Eminescu scrie în această perioadă ode, cîntece patriotice, cîntece de iubire.

Patriotismul din primele poezii ale lui Eminescu *(Din străinătate,* 1866) seamănă cu cel al lui Alecsandri (*Adio Moldovei,* 1848) sau al lui Crețeanu (*Cîntecul streinătății,* 1850). Influența populară, neasimilată, în poezia *De-aș avea* amintește în parte de factura stilistică populară și de versificația în aceeași manieră din *Doina* lui Alecsandri, de care poezia lui Eminescu se deosebește în primul rînd prin nota afectivă și retorismul construcțiilor.

Nota romantică cu reminiscențe clasicizante ale poeziei lui Bolintineanu o regăsim în poezia *O călărire în zori,* cu unele particularități stilistice și din poezia lui Sihleanu, cu ritmul amintind și de poezii ale lui Depărățeanu.

Unele poezii din această perioadă relevă — după cum s-a mai arătat — înclinarea poetului spre o lume de mister (comp. poeziile : *Misterele nopții, O călărire în zori,* postuma *Ondin*). Cuvîntul *mister* revine frecvent (comp. poeziile : *Misterele nopții, Junii corupți, La o artistă)* ca și expresia *cîntarea sferelor (La o artistă, La mormîntul lui Aron Pumnul).*

În postume apar diferite spirite ale nopții, zîne de ape sau de păduri. Aceste particularități au fost interpretate ca dovezi în sprijinul ipotezei că Eminescu ar fi cunoscut, poate în traducerea lui C. Negruzzi, *Baladele* lui V. Hugo, caracterizate în parte printr-o lume a silfilor, undinelor într-o atmosferă de fantastic sublim, care amintește de maniera clasicizantă în animizarea naturii. Alte aspecte clasicizante ale unora dintre poeziile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a poeziilor lui I. H. Rădulescu, Bolintineanu *(Mihnea și baba),* Alecsandri, Crețeanu, Depărățeanu, a căror creație stă și sub influența romantismului cu mijloacele lui specifice de la jumătatea secolului al XIX-lea.

Sub aspect lingvistic și stilistic poezia lui Eminescu din această perioadă este, de asemenea, tributară predecesorilor și prezintă aspecte comune cu poezia modestă a contemporanilor lui. De ex. Eminescu folosește forme verbale fără sufixele *-esc* sau *-ez,* forme verbale de conjugarea I fără desinență *-ă* la pers. a III-a pl. *(se adun = se adună).* Adjectivele terminate în *-os (auros),* diminutivele sînt relativ frecvente,

ca şi în poezia lui Bolintineanu spre exemplu. Epitetul generalizator şi vocabularul poetic curent în poezia epocii rămîn mijloace stilistice specifice ale poeziei lui Eminescu din perioada primelor lui afirmări poetice. Stilul retoric în poezia *Amorul unei marmure* aminteşte de cel din poezia *Sonet* a lui N. Nicoleanu). Elementul popular nu este filtrat încă printr-o cultură proprie.

Eminescu începe să scrie într-o perioadă în care stilurile limbii literare prezentau numeroase aspecte controversate legate de modernizarea lexicului, de fixarea normelor gramaticale şi a celor ortogrfice. Poezia lui Eminescu reflectă în parte aceste aspecte, care se manifestă, de altfel, la toţi literaţii epocii. Mai tîrziu, poetul va renunţa la unele latinisme, franţuzisme, italienisme sau germanisme care accentuează, în această perioadă, raritatea vocabularului său poetic.

Ne-am referit pînă aici la unele elemente lingvistice şi stilistice care-l plasează pe Eminescu în linia unei tradiţii poetice constituite. Însă, aşa cum s-a remarcat, în această perioadă apar şi unele elemente care individualizează stilul tînărului poet şi care se vor dezvolta de-a lungul procesului său de creaţie. Astfel, referindu-se la şirul de comparaţii : *ca zeul nemurirea, ca preotul altarul, ca spaima un azil* dintr-o strofă din poezia *Amorul unei marmure* (1868), Ov. Densusianu [25] diferenţiază net pe Eminescu de Bolintineanu sau de Alecsandri.

Scrisă cu cel puţin un an înainte şi publicată la 1870 în „Convorbiri literare", poezia *Venere şi Madonă* marchează trecerea la cea de-a doua perioadă a creaţiei poetice a lui Eminescu, analizată, de obicei, în două etape relativ distincte.

Realizarea modalităţilor romantice în poezia sa dintre 1870—1876/1879 capătă forme noi. În poeziile scrise imediat după 1870 *(Venere şi Madonă, Epigonii, Înger de pază, Înger şi demon, Împărat şi proletar)* accentul cade pe structura antitetică, generatoare a celor mai multe imagini. Deşi se realizează adeseori prin figuri (comparaţii, metafore) inedite, imaginile în creaţia poetică din anii 1870—1874 îşi mai păstrează totuşi caracterul ornant, decorativ. De aceea, poetul manifestă predilecţie pentru acumulările retorice de comparaţii, ca în poezia lui Bolintineanu spre exemplu. (Comp. poezia lui Eminescu *Mortua est* cu poezia lui Bolintineanu *O fată tînără pe patul morţii*). Surprinzătoare rămîne tendinţa de evocare acustică a întinderilor de ape *(Pe maluri* **zdrumicate** *de* **aiurirea** [sau **auirea**] *mării ; şi-ntinse-a* **apei arii** — *Împărat şi proletar)*. Mişcarea, scurgerea înceată asociată cu impresia de vechime a lucrurilor individualizează de acum un anumit stil *(Pe undele încete îşi mişcă legănate / Corăbii învechite scheletele de lemn ; / Trecînd încet ca umbre — Împărat şi proletar)*. Pertinente pentru individualizarea stilului rămîn şi reprezentările acustice prin sunete molcome, line sau grave într-un univers unde totul e înţeles ca *„Eterna alergare"*, ca *vis almorţii-eterne (Împărat şi proletar) ; Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape şi aur în aer (Mortua est)*.

---

25 *Evoluţia estetică a limbii române*, curs litografiat, 1932, p. 57. Mai pe larg în această problemă vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*

În 1873, Eminescu publică poezia *Floare albastră*, considerată de Vladimir Streinu [26] embrionul poeziei eminesciene care se configurează ca „oscilație între ideea de moarte și viață". „Simbolurile morții vor naște simbolurile eternității, cu limba lor cînd oraculară, cînd hieratică, totdeauna solemnă, simbolurile vieții vor naște simboluri ale temporalității în grai dialectal, familiar și uneori jucăuș, intimist". După cunoscutul critic, „latența embrionară" din *Floare albastră* se dezvoltă, pe un plan artistic superior, în *Luceafărul* (1883). Din 1875 datează poezia *Făt-frumos din tei* care, alături de *Povestea teiului* (1878), constituie o evocare nostalgică, a cărei substanță apare transfigurată și în capodopera lirismului eminescian, *Luceafărul*.

În creația dintre anii 1870—1879 se înscriu și o serie de poeme romantice (Călin, Strigoii etc.), unele cu conținut filozofic și cu stil particularizat în consecință.

După 1876 1878, creația poetică a lui Eminescu poartă pecetea maturității sale artistice supreme. Începînd cu *Melancolie* [27], poezie care nu se mai identifică cu elegia clasică, ci se constituie ca poezie a corespondenței romantice de tipul *„peysage, état d'âme"*, a asocierii unei stări morale cu o concepție generală de viață, elegia eminesciană se realizează în creații de o adîncă tensiune lirică : *O, mamă..., Peste vîrfuri, Mai am un singur dor*. Realizări majore cunoaște poezia erotică sau cea scrisă în metrul și în spiritul poeziei populare *(Revedere, Ce te legeni..., La mijloc de codru...)*. De asemenea, reprezentative pentru creația poetului sînt poeziile cu formă fixă *(Sonetele, Glossă)*. În 1881 apar *Scrisorile*, cu un puternic caracter satiric.

Mai ales după 1878, romantismul lui Eminescu se constituie ca fuziune intimă între un spirit filozofic și un spirit profund popular. Poezia *Luceafărul* (1883), cu posibilități multiple de interpretare dincolo de ideea geniului neînțeles, construită pe un basm popular, adaugă la expresia solemnă sau la cea cu caracter gnomic, adecvată înaltelor generalizări, expresia populară, formula de poveste sau versuri simulînd aproape descîntecul (D. Caracostea).

S-a accentuat, adeseori, de către diferiți cercetători ai stilului eminescian, tendința de „reclasicizare" a expresiei poetice în creația poetului mai ales după 1878. „Reclasicizarea" a fost interpretată în primul rînd prin tendința de „scuturare a podoabelor".

Preocupările lui Eminescu de a învăța grecește și de a traduce din Homer și Horațiu au fost fixate mai ales în anii 1877—1880. În manuscrisele poetului există mărturii că Eminescu îl cunoștea pe Homer, care apăruse în traducere și în „Convorbiri literare", ca și Horațiu. „Homerismul" este caracterizat astfel de Eminescu : „Homerismul consistă în atribute. A homeriza va să zică a atribui unui substantiv un atribut care să-l izoleze de toate celelalte în toată frumusețea lui : luna răsăritoare din valuri, luna stăpînitoare de ape, corăbii lunecătoare pe ape, corăbii împingătoare de valuri, luceafăr răsăritor din noapte." Aceste elemente

---

26 *„Floare albastră" și lirismul eminescian*, în *Studii eminesciene*, 1965.

27 Vezi, pentru analiza stilistică a textului, L. Gáldi, *O nouă încercare de exegeză eminesciană : „Melancolie"*, în LL, vol. 9, 1965, pp. 39—52 ; Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie"*, în *Caietele M. Eminescu*, II, 1974.

le recunoaştem în alcătuirea unor imagini din poezii care datează din anii de supremă maturitate artistică a poetului.[28]

Fără a contesta o tendință clasicizantă în poezia lui Eminescu, totuşi recrearea limbajului poetic, modernizarea expresiei în creația poetului nu trebuie reduse la o influență a clasicismului greco-latin, după cum nu pot fi explicate exclusiv prin romantism. Poezia lui Eminescu oferă o sinteză lingvistică și stilistică proprie dincolo de diferitele curente literare care l-au influențat.

Fenomen de certă mutație valorică în sens modern, poezia lui Eminescu accentuează cultul formei (pe care-l dovedesc parnasienii), muzicalitatea (pe care o vădesc simboliștii), nedeterminarea, ambiguitatea cuvintelor (pe care o dezvoltă poezia modernă), amplificată de ritm, de rimă, de imagini (care nu se mai supun totdeauna strict unui precept clasic de materializare a gîndirii, cu respectarea preciziei noționale[29]), de eufonia versurilor.

Poet de expresie muzicală, cu numeroase elemente de sugestie, Eminescu rămîne — exceptînd pe Heliade — și primul nostru poet cu năzuințe metafizice, trăsătură care generează procedee stilistice simple, sobre, întrucît le lipsește funcția ornantă, substituită printr-una explicativă și simbolică. Și în aceste trăsături trebuie să identificăm rădăcinile antiretorismului în poezia lui Eminescu şi, totodată, în esență, pe cele ale modernității mijloacelor ei de expresie.

3. Sporirea mijloacelor lingvistice ale limbajului liric. Sinteza superioară între tradiție și inovație, între elementele de limbă veche populară şi cele neologice, impuse de cultura modernă. *Fonetica. Morfologia. Sintaxa. Lexicul.* Este o afirmație comună faptul că marii creatori de expresie ai literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sînt Eminescu, Creangă și Caragiale. Primul își manifestă personalitatea artistică în dezvoltarea și recrearea limbajului liric. Creangă inovează în limbajul epic, creînd un stil individual-artistic pe baza elementelor de oralitate populară, iar Caragiale excelează în limbajul comediei.

Noutatea limbajului poetic eminescian trebuie apreciată sub raport cantitativ şi calitativ.

Sub raportul c a n t i t ă ț i i, inovația limbajului poetic eminescian constă în lărgirea sferei mijloacelor lingvistice și stilistice ale poeziei, prin valorificarea tuturor straturilor limbii, indiferent de timp și spațiu. Arhaisme, neologisme, regionalisme, termeni populari sau termeni literari, unii cu caracter tehnic, intră în sfera mijloacelor de expresie poetică în creația lui Eminescu, depăşind pe cea a mijloacelor de expresie poetică statornicită prin tradiție literară.

Sub raportul c a l i t ă ț i i, inovația limbajului poetic eminescian constă în lărgirea sferei de asocieri semantice, în scoaterea unui cuvînt din contextele lui obișnuite pentru a-l utiliza în vecinătăți gramaticale, dar mai ales semantice și sonore neprevăzute, dar posibile în cadrul regulilor de sistem al limbii. Orice modificare în asocierile cuvintelor

---

[28] Vezi D. M u r ă r a ş u, *Eminescu și clasicismul greco-latin*, p. 9, unde se află reprodus citatul din manuscrisul lui Eminescu.

[29] Comp., de ex., versurile : *Iar în ochii ei albaştri / Toate* **basmele** *s-adună.*

devine un fapt stilistic. Sporirea sensurilor cuvintelor [30] se realizează nu numai prin transfer semantic de la un cuvînt la altul în cadrul unor figuri (metaforă, metonimie etc.), dar și prin schimbarea de valori semantice contextuale ale aceluiași cuvînt, (Comp. spre ex. sensul general al verbului *troieni* în contextul : *M-***or troieni** *cu drag / Aduceri aminte* sau sensul special al vb. *bate* în contextul : *Și dacă stele* **bat** *în lac*). Multe cuvinte impuse prin tradiția poetică anterioară se mențin și în poezia de maturitate artistică a lui Eminescu. Asocierile și sensurile acestor cuvinte îl diferențiază, însă, pe Eminescu de predecesorii săi. Aceiași termeni (de ex. adj. *lin, senin, dulce, blînd*) dezvoltă în poezia lui Eminescu conotații pe care sensibilitatea noastră le înregistrează ca parte integrantă a exprimării sale poetice : *Și nu e* **blînd** *ca o poveste amorul meu cel dureros (Te duci...); mireasă* **blîndă** *din povești (Atît de fragedă...);* **blînda** *batere de vînt (Dorința).*

G. Călinescu [31] făcea observația pertinentă că în poezia lui Eminescu „vorbele se conturează mai mult prin idee și muzică, decît prin coloarea lor lexicală“ [32] și mai departe : „vocabularul poetului e o ladă de imagini și a le cerceta înseamnă să ne întoarcem asupra viziunii lui. Ideea cosmică are nevoie de cuvîntul *lumi,* infinitatea uranică de *oceane,* finalitatea de *sens, noroc,* rotația anotimpurilor de *colindare,* ideea nepătrunsului de *eres,* decrepitudinea de *muced, noroi,* inerția de *lut* etc.“ [33]. Găsim aici și o indicație de a studia limba poetului, cercetată de obicei prin inventarierea unor tipuri de abateri de la norma uzuală sau de la o normă a tradiției poetice ori prin alcătuirea unor liste de frecvențe a cuvintelor sau prin identificarea totală a stilului cu figurile. Inventarierea abaterilor gramaticale în poezia lui Eminescu a condus adeseori la concluzia parțial greșită asupra inovațiilor tehnicii sale poetice, reduse la abateri propriu-zise. S-a ignorat, deci, aspectul creator propriu-zis al limbajului poetic eminescian care constă în valorificarea virtualităților expresive ale elementelor de limbă existente. De ex. poetul inovează în alcătuirea rimelor prin exploatarea posibilităților de articulare enclitică a cuvintelor (*málurile / válurile, cínturile / vínturile)* sau a așezării enclitice a unor pronume : *dascăl / recunoască-l ; deie-și / ei-și.*

În cele ce urmează vom expune particularitățile de limbă în poezia lui Eminescu, relevînd elementele de evoluție specifică în fonetică, morfologie, sintaxă, lexic [34].

---

[30] Asupra clasificării schimbărilor semantice vezi L. Roudet, *Sur la classification psychologique des changements sémantique* în *Journal de Psychologie,* t. XVII (1921), p. 676—692 ; J. Vendryes, *Pour une étymologie statique,* în *Bulletin de la Société de linguistique de Paris,* t. XIX (1953), p. 1—19.

[31] *Opera lui Mihai Eminescu,* București, 1936, vol. IV, p. 239.

[32] Ulterior, această observație a fost confirmată prin cercetări statistice asupra vocabularului din poeziile lui M. Eminescu. S-a demonstrat prin rigoarea cifrelor că poetul utilizează în cea mai mare parte a vocabularului său cuvinte ale limbii comune, dintre care multe aparțin fondului principal de cuvinte. Vezi D. Macrea, *Circulația cuvintelor în limba română,* în „Transilvania“, an. 73, 1942, nr. 4, 268—288 ; *Id., Probleme de lingvistică română,* 1961, p. 1—65. Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică,* Ed. Acad. Republicii Socialiste România, București, 1974.

[33] *Id. ibid.*, p. 241.

[34] Am folosit ediția M. Eminescu, *Opere. Ediție critică* de Perpessicius, vol. I—V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958.

3.1. Fonetica. În poeziile din perioada primei tinereți, fonetismele arhaice, populare sau regionale, nu sînt prea numeroase: *îmblînd (Speranța), rumpe (La o artistă), să rump (Amorul unei marmure)*; forma *sînt (ă) (La Heliade, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Junii corupți, Amorul unei marmure)* este un latinism; *blastăm (Amicului F. I.), jele (ib.), să aprinză (Junii corupți), mitutică* — din micutică — *(Din străinătate).* În poeziile din perioada următoare se constată creșterea considerabilă a numărului de fonetisme populare sau regionale (în marea lor majoritate moldovenești), cărora poetul le-a dat mai ales o funcție muzicală, îmbogățind „orchestra poetică cu instrumente sonore noi"[35]. Așadar Eminescu n-a îmbogățit limbajul poetic cu fonetisme noi sau nu în măsura în care se crede, întrucît elemente regionale ale limbii vorbite apar și în poezia predecesorilor săi, dar a îmbogățit posibilitățile de eufonie cu contexte sonore noi. Forme fonetice arhaice, populare sau regionale sînt valorificate în rimă, în succesiuni de armonii vocalice, spre exemplu.

F o n e t i s m e   r e g i o n a l e[36]. Forme moldovenești cu *e* în loc de *a* acc.; *jele* (rimează *cu stele — Egipetul*); *lese-l* (rimează *cu vesel — Făt-Frumos din tei*), *șele* (rimează cu *jele — ibid.*), *șede* (rimează cu *vede — Lasă-ți lumea*), dar și: *Sara pe deal buciumul sună cu* **jale** (*Sara pe deal*, unde forma literară se subordonează altui tip de armonie vocalică). Forme regionale cu — *ă* neac. după anumite consoane (*r, s, ț*), de obicei în poziție finală, în loc de *-e: izvoară* (rimează cu *fecioară — Scrisoarea I*), *pahară* (rimează cu *primăvară — Epigonii*), *popoară* (rimează cu *rară* — Strigoii sau cu *se desfășoară — Egipetul*), *brață* rimează cu *față* (variantă la *Luceafărul*).

Reducerea, modificarea unor diftongi sau absența altora ca în graiurile moldovenești.

— *a* în loc de *ea: asameni* (rimează cu *oameni — Luceafărul); sara (Sara pe deal).* Comp. și forma etimologică *samă (Călin).*

è (deschis) în loc de *ea:* îmi *va plăcè* (rimează cu *nu știu ce — De-or trece anii . . .*).

ie în loc de *ia: împrăștiet* (rimează cu *încet — Povestea teiului*), *tămîiet* (rimează cu *încet — Peste vîrfuri*).

î etimologic păstrat: *mîne* (adv.) (*Cu mîne zilele-ți adaogi*), a tale *mîne (Venere și Madonă), mînile (Înger și demon); pîne (Împărat și proletar).*

i — (*i*)*e* [< *e* — (*i*)*e*]: *crier, cutrier, grier, grierel (Scrisoarea IV, Călin).*

F o n e t i s m e   a r h a i c e. Cele mai multe s-au păstrat în limba vorbită și au un caracter popular sau regional: *rumpe* (rimează cu *scumpe — Călin*), *îndărăpt (Făt-Frumos din tei).* Formele verbale iotacizate pot avea, în poezia lui Eminescu, o proveniență multiplă; limba veche, texte de literatură populară, limba vorbită: *s-o vază* (rimează cu *rază*); *s-auză, să pătrunză (Scrisoarea* II), *eu întinz, să caz (Călin); pui*

---

[35] G. C ă l i n e s c u, *op. cit.*, IV, p. 239.

[36] O prezentare a fonetismelor regionale și arhaice, vezi la acad. A l. R o s e t t i și I o n G h e ț i e, ***Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu***, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 312—316.

(rimează cu *cui* — *Singurătate*), *să puie* (*Rugăciunea unui dac*), *răsai* (*Atît de fragedă*). Forma, arhaică a prepoziției *pe : pre (Înger și demon)* sau *peste : preste (Scrisoarea* III, variantă). Forma veche *inemi* rimează cu *sinemi (Rugăciunea unui dac).*

3.2. Morfologia. Putem reține două mari categorii de fapte : categoria formelor arhaice, cele mai multe păstrate în graiurile regionale, și categoria unor forme cu schimbări caracteristice aspectului literar, mai ales poetic, din secolul al XIX-lea. La acestea, putem adăuga fluctuații în forma unor cuvinte (vechi sau neologice) existente încă în norma literară a epocii, precum și unele schimbări individuale ale unor forme pe care poetul le operează din necesități prozodice. Ca și unele fonetisme arhaice (*sînt* „sfînt" spre exemplu), unele forme morfologice arhaice (de ex. desinența *-ure* la pluralul unor substantive neutre) trebuie explicate prin influența latinismului ardelean (reprezentat de Cipariu). Arhaismele introduse sub influența latinismului apar, ca și unele neologisme explicabile prin aceeași influență culturală, în special în poezia din perioada anilor 1866—1870.

S u b s t a n t i v u l. În textul definitiv, poetul renunță în general la unele forme regionale sau arhaice. Astfel, *sor* (< lat. *soror*), *mînu* (< lat. *manus)*, plurale neutre în *-ure* apar în variante, dar nu sînt menținute în textele publicate. În poezia de tinerețe, desinența *-ure* apare o singură dată : *vinure* în *Junii corupți.* Este frecventă însă în postume și în variante [37].

Genul. Subst. *cîmp* este de gen masculin ca în limba veche : la *cîmpii* rîzători *(Din străinătate).* Forma de neutru *pasuri* (rimează cu *glasuri* — *Strigoii*) era curentă și la scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea ; forma neutră *ulucuri (Antropomorfism)* rimează cu *buclucuri.* Subst. *crețuri* (neutru) este folosit cu gen masculin : *Prin* **creți** *ai cărei stele lin tremurînd transpar (Împărat și proletar).*

În cadrul aceluiași gen apar forme diferite : *stea* și *stelă* (ultima, în rimă cu *velă* — *Amicului F. I.*) ; *soarta (Amorul unei marmure)* și *soartea* (arh. — *Speranța*), *soarte (Epigonii, Luceafărul).*

Mai ales în poziția rimei, cîteva neologisme își schimbă genul : poetic *murmur* / Fantastic *purpur (O călărire în zori)* ; *murmura / gura (Amicului F. I.).* Menționăm forma *suvenire (Amorul unei marmure),* față de *suvenir,* frecventă în epocă.

Numărul. Subst. *pașă* este folosit cu forma de singular articulată *pașaua (Antropomorfism).* Unele substantive feminine cu sg. în *-ă* sînt folosite cu forma mai veche de plural în *-e : lacrime, lacrimi (Speranța), furtune (ib.), inime (Misterele nopții ; Călin), inimi (La moartea principelui Știrbey), cunune (La Heliade), cununi (La mormîntul lui Aron Pumnul) ; gure* (rimează cu *sure* — *Egipetul*).

Întrucît motivarea stilistică este aceeași, fenomenul poate fi considerat paralel cu modificarea desinenței la adjectiv (*i* este înlocuit cu *e* și invers) : fiice *dulce (De-aș avea...), tainici* oftări *(O călărire în zori), ghețoasele*-i fiori *(Din străinătate),* stele *aurie (Misterele nopții),* lumii

---

[37] Cf. G. I. T o h ă n e a n u, *op. cit.*, p. 36 ; vezi și acad. A l. R o s e t t i și I o n G h e ț i e, *op. cit.*, p. 316.

large (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie); basme mistice, *adînce (Epigonii)*, pînze *argintie* (rimează cu *o mie — Melancolie*), plînsorile *pustie* (rimează cu *vecinicie — Călin*), *pustie* gînduri *(Făt-Frumos din tei)*, mese *lunge (Împărat și proletar)*, gene *lunge (Făt-Frumos din tei)*, *adînce* cînturi *(Strigoii)*, fire *viorie (Scrisoarea I)* etc. ; gîndiri *arhitectonici*, snopuri *gigantici* (Egipetul), *timizi* șoapte *(Înger și demon)*. Una din forme este preferată celeilalte din necesități de rimă sau de ritm. Formele cu *-e (adînce)* au o silabă în plus față de cele în *-i (adînci)*.

Cazul. Construcția propozițională cu *de + subst. în acuz.*, echivalentă cu genitivul, după model francez, utilizată de scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, apare și la Eminescu : pe sînul / *De-un june frumos (O călărire în zori)*; Visările juniei / visări *de-un ideal*; șoptiri *de-un gingaș dor (Din străinătate)*; Îngerul iubirii, / îngerul *de pace (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie)*. După 1870, construcția are și un model vechi și popular : *vîrf de codri (Împărat și proletar), mijloc de codru (Făt-Frumos din tei), de-a lung de maluri (Lacul), În umbra de odaie (Luceafărul), gratii de fereastră (Scrisoarea* III).

A d j e c t i v u l. Pe linia tradiției literare, reprezentată de Heliade, Bolintineanu, Alecsandri etc., în poezia de tinerețe Eminescu folosește frecvent gerunziile, cu valoare adjectivală, acordate în gen și număr cu substantivele pe care le determină. Pe măsura maturității sale artistice, poetul renunță treptat la gerunziile adjectivale, a căror frecvență scade în general și în poezia modernă de după 1870 : *vibrînda* jale ; cînturi *răsunînde (La moartea lui Aron Pumnul)* ; vocea-i *vuindă ;* ființe *săltînde (O călărire în zori)*, umbre *suspinînde*, silfe *șopotinde*, stele... / Se cunun'*căzînde* jos *(Misterele nopții)*, inime *rîzînde, suspinînde (ib.)*, notele *murinde ;* mîna-ți *tremurîndă (La o artistă)*, turbarea lui *fugîndă*, durerea lor *mugindă (Amorul unei marmure), căzînde* stele *(Amicului F. I.)* ; lebăda *murindă*, măști *rîzînde (Epigonii)* te apropii *surîzîndă (Noaptea* — 1871), inimii *murinde (Înger și demon* — 1873), cercuri *fulgerînde (Împărat și proletar* — 1874).

După 1870, este de remarcat creșterea numărului de adverbe cu valoare expresivă în construirea superlativului absolut : *Mult bogat* ai fost odată, *mult* rămas-ai tu *sărac (Călin)* ; Și *prea era de tot frumos (S-a dus amorul)*, Fericit mă simt atuncea *cu asupra de măsură* „peste măsură", *negrăit de dulce (Luceafărul), blînd din cale-afară (S-a dus amorul). dureros de dulce (Odă), fioros de dulce, ucigător de dulce (Strigoii)*. Ultimele asociații prin care se sugerează osmoza dintre voluptate și durere sînt specifice stilului eminescian.

A r t i c o l u l. Forma regională invariabilă *a (a, al, ai, ale)* a articolului posesiv. Forma *a* se substituie mai ales formei *ale* (cu două silabe), din motive de tehnică a versului : Și sărut *a* tale mîne *(Venere și Madonă), a* lui lanțuri de aramă *(Epigonii)*. Să cer *a* tale daruri *(Rugăciunea unui dac)*, Au ajuns să rupă gratii ruginite *-a* unei bolți *(Călin)*. Tot din necesități de versificație, uneori poetul folosește forma de plural *ale* pentru forma de singular (cu o singură silabă) : *ale* trestiilor sunet / *ale* preoților cîntec.

Tot din necesități metrice, Eminescu întrebuințează articolul demonstrativ feminin de gen. — dat. *cei* (în loc de *celei*, cu două silabe),

ca în limba veche : El deşteaptă-n sînul nostru dorul ţării *cei* străbune (Epigonii), ochiul lumii *cei* antice *(Scrisoarea* V).

În acelaşi fel se explică şi utilizarea arhaică a articolului posesiv *a, al* după un substantiv articulat : Inima-i creştea de dorul / *Al* străinului frumos *(Făt-Frumos din tei)* sau omiterea aceluiaşi articol : Toate micile mizerii *unui suflet* chinuit *(Scrisoarea* I).

P r o n u m e l e. Pronumele personal în dativ cu valoare posesivă este frecvent în toată creaţia poetică a lui Eminescu : cale-*ţi* *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*, copila-*mi* murmurare *(Din străinătate)*, palida-*ţi* frunte *(Mortua est)*, stîlpi-*i* *(Melancolie)* etc. De cele mai multe ori, şi aceste forme sînt motivate tot prin necesităţi ritmice.

V e r b u l. Folosirea unor verbe de obicei neologice fără sufixul *ez*, sau *-esc*, ca şi în poezia predecesorilor, este caracteristică mai ales în creaţia poetică de pînă la 1876 : o *urmă* ncet cu ochiul *(La mormîntul lui Aron Pumnul)* ; *Răspînde* suflarea narciselor albe *(O călărire în zori)*, Ce-*ntoană* tainic *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*, Şi negrele-i bucle *ondoală*-n zefire *(O călărire în zori)*, *guvernă* regii *(Egipetul)*, braţul tău *înarmă* *(Împărat şi proletar)*, El *înceată* din cîntare *(Făt-Frumos din tei)*.

Pe linia tradiţiei literare, Eminescu foloseşte la unele verbe de conj. I, indicativ prezent, persoana a II-a plural identică cu persoana I sg. : geniile morţii *se-nclin* (rimează cu chin — *Speranţa)* ; cu flori care *cînt* *(Mortua est)*, stele *se adun* ; proorociri *se ardic* *(Egipetul)*, *se scutur* frunzele de nuc *(De ce nu-mi vii)*.

Conjunctivul, cu valoare de imperativ, apare fără morfemul modal *să*[38] : *Fiarbă* vinun-n cupe, *spumege* pocalul *(Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie)* ; Unduioasa apă *sune* *(Lacul)*.

Unele forme temporale cu caracter popular sau regional. Forme de viitor : *Or să*-ţi *cadă* flori de tei *(Dorinţa)*, ce-*oi simţi* *(Rugăciunea unui dac)* ; Chiar clopotul *n-a plînge* *(Împărat şi proletar)* ; *Mi-a plăcea* *(Povestea codrului)*. *Mai-mult-ca-perfectul* indicativ : ca în limba veche şi populară, sînt folosite forme perifrastice : Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă *(Melancolie)*, Şi apa unde *au fost căzut* / În cercuri se roteşte *(Luceafărul)*, *Perfectul compus*. Ca în limba veche şi populară, pers. a III-a sg. a auxiliarului *a avea* prezintă forma *au* : Multă vreme *au trecut* *(Revedere)*, ce-*au voit* acel Apus ? *(Scrisoarea* III). *Conjunctivul*. Ca în graiurile din Moldova şi Ardealul de nord, verbele *a lua, a da, a sta* prezintă la pers. a III-a sg. formele : *să ieie* *(Freamăt de codru)*, *să deie (ib.)*, *să steie* *(S-a dus amorul)*.

În afara unor forme arhaice cu caracter popular sau regional, mai menţionăm forma arhaică de perfect simplu al indicativului pers. I pl. fără *-ră* (analogic după pers. a III-a pl.) : Din clipa-n care ne *văzum* (rimează cu *cum* — *De-or trece anii*). Forma arhaică de participiu trecut : El singur zeu *stătut-a* nainte de-a fi zeii *(Rugăciunea unui dac)*.

---

[38] Cf. T. V i a n u, *Le Pseudo-impératif chez Eminescu*, în „Bulletin linguistique“, XV (1947), p. 55—58.

3.3. Sintaxa. În evoluția ei, sintaxa în creația poetică a lui Eminescu este supusă unui proces de simplificare, reflex al procesului mai larg de eliminare a elementelor de sursă retorică.

Sintaxa propoziției. *Repetiția* unor părți de propoziție este un procedeu retoric frecvent în poezia din perioada anilor 1866—1870 : *Și-ți împletesc ghirlande*, **cununi** *mirositoare, / **Cununi** de albe flori! (La moartea lui Aron Pumnul); **Țara** mea de glorii, **țara** mea de dor (Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!); Pe **fruntea** inspirată, pe **fruntea**-nspirătoare (La Heliade).* Acumularea retorică a părților de propoziție de același fel apare și în poeziile imediat următoare anului 1869 : *Dintr-un cer* **cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei** *(Venere și Madonă); Dar poate acolo să fie castele / Cu arcuri de aur zidite din stele / Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint / Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt (Mortua est).*

În continuare menționăm cîteva construcții cu valoare stilistică din cadrul propoziției[39].

Construirea unor verbe cu dativul, în locul unor construcții prepoziționale : *Un leu pustiei rage turbarea lui fugindă (Amorul unei marmure); Cum stîncelor aruncă durerea-i înspumată / Gemîndul uragan (ib).* Așa cum observă G. I. Tohăneanu, construcția presupune personificarea obiectului indirect exprimat în cazul dativ. Ea este frecventă și în creația poetică de după 1870. *Smulge munților durerea, brazilor destinul spune (Epigonii); Ce-au luminat atît de des / Înduioșării mele (Cînd amintirile...); Numai luna printre ceață / Varsă apelor văpaie (Lasă-ți lumea...).* Construcția o găsim în stilul poetic modern de mai tîrziu. Comp. la I. Barbu : *numisem nunții noastre un burg* „numisem pentru nunta noastră un burg".

Atributul substantival în dativ : *oaspeți liniștii acestei (Scrisoarea* IV) ; *Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă (Se bate miezul nopții); Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet (Epigonii); Apare luna mare cîmpiilor azure (Împărat și proletar)* etc. Eminescu utilizează această construcție, prin elidarea unor instrumente gramaticale, din necesități de versificație. Tot din nevoi metrice, poetul folosește alteori construcții cu reluarea subiectului printr-un pronume personal ; *Suflarea ta caldă ea n-o să învie (Mortua est); Virtutea pentru dînșii ea nu există (Împărat și proletar); Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește (Strigoii).*

Prin suprimarea prepozițiilor, poetul izolează[40] de multe ori anumite părți de propoziție (atribute, complemente), conferindu-le o anumită autonomie sintactică ; pe plan stilistic, construcția cîștigă în expresivitate tocmai prin nedeterminarea, imprecizia raporturilor sintactice : *S-avîntă pe cal și pleacă Păru-n vînturi, capu-n piept (Făt-Frumos din tei); Un arc de aur pe-al ei umăr, Ea trece mîndră la vînat (Diana); Ei zboar-o vijelie, trec ape făr-de vad (Strigoii).*

Topica. În poezie, inversiunile, dislocările sînt determinate adeseori de necesități prozodice (rimă, ritm). Așa se explică faptul că toți poeții folosesc de ex. antepunerea atributului adjectival sau a atributului sub-

---

[39] Vezi G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 70 și urm.

stantival (genitival, prepozițional), a atributului pronominal etc. Totuși deplasarea unei părți de propoziție poate marca, prin unele simetrii, izolări, relație de ordine, semnificația emoțională sau expresivă a unor cuvinte. Astfel, în strofa : *Ca Eol ce zboară prin valuri și țipă, / Fugarul ușor, Nechează, s-aruncă de spintecă-n pripă / Al negurei flor (O călărire în zori)* prezența, în primul vers, a comparației dezvoltate, care realizează și o metonimie, îi precizează acesteia rangul I în ierarhia elementelor expresive ale strofei citate.

În legătură cu ordinea cuvintelor în poezia de tinerețe a lui Eminescu, menționăm o construcție arhaică [41] prezentă mai rar și în poezia unora dintre predecesorii săi : *adj. neart. + subst. art. + adj. posesiv : antică fruntea ta (La mormîntul lui Aron Pumnul) ; trist mormîntul tău (ib.) ; zdrobit sufletul meu (Amorul unei marmure),* față de construcția curentă : *cumplita mea durere ; nebunul meu amor (Amorul unei marmure).* După 1870 : *apostat inima mea (Venere și Madonă) ; lungi genele tale (Înger de pază).*

Construcția *adj. neart. + subst. art. + adj. posesiv* sau *subst.* în *genitiv* este utilizată și de poeții moderni de mai tîrziu. De ex., la I. Barbu, întîlnim : *stinsă liniștirea noastră ; dorită harta orii* etc.

S i n t a x a f r a z e i. Poeziile lui Eminescu din perioada de tinerețe se caracterizează mai ales printr-o structură a frazei bazată pe raporturi de subordonare, cu amplificări largi în interiorul propozițiilor. Acest tip de frază constituie o componentă de seamă a stilului său r e t o r i c, predominant în acești ani. În multe poezii (vezi *Din străinătate, Epigonii, Noaptea),* propozițiile subordonate de același tip se succed în serii. Seriile retorice, binare sau ternare, ale propozițiilor din aceeași categorie în planul frazei sînt paralele cu acumulările retorice ale părților de propoziție de același fel.

Încă din perioada de tinerețe, în construcția frazei se întîlnesc raporturi de subordonare variate, care sporesc însă după 1870, și odată cu ele se lărgește și sfera conjuncțiilor subordonatoare [42]. Mai ales după 1876, scade numărul reluărilor retorice ale propozițiilor subordonate. În interiorul frazei se realizează de obicei raporturi de subordonare mai complexe.

Tot după 1876, un loc important în organizarea frazei îl ocupă *coordonarea* dintre propoziții principale. Uneori, propoziții principale coordonate juxtapuse alcătuiesc structura întregii poezii (cf. sonetul *Veneția).*

Construcția paratactică este un prim pas în dezorganizarea legăturilor logice ale discursului poetic.

Tendința de a dezorganiza legăturile logice ale discursului poetic nu se manifestă în poezia modernă numai prin renunțarea la instrumentele

---

40 Cf. G. I. T o h ă n e a n u, *op. cit.*, p. 73.

41 Comp. *minunate lucrurile lui Dumnezeu* (Varlaam, *Cazania* (1643), București, 1943, p. 5 ; *cinstit trupul ei* (Antim Ivireanul, *Predici*, București, 1962, p. 89 ; *preasfînt sufletul ei* (*ib.*, 89), *grea pedeapsă a Domnii meale (Pravilniceasca condică* (1870), București, 1957, p. 46.

42 Vezi N. I. B a r b u, *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminescu*, în *Langue et littérature*, II (1943), p. 125—168 ; acad. A l. R o s e t t i și I o n G h e ț i e, *op. cit.*, p. 321—325.

gramaticale (prepoziții, conjuncții) care au funcția de a preciza raporturile cuvintelor în propoziție și ale propozițiilor în frază. Construcția paratactică a facilitat inversiunile, inserțiile, dar mai ales dislocările cele mai neașteptate, prin care unitățile sintactice ale discursului poetic încep să devină unități independente, legate adeseori numai printr-o relație de succesiune în frază, pentru care uneori cu greu se mai pot restabili anumite legături logice. Pe de altă parte, tendința spre construcția eliptică, spre concentrarea exprimării, a determinat, de asemenea, apariția unei noi construcții, caracterizată printr-o succesiune de unități (cuvinte, sintagme, propoziții) neunite prin vreo legătură logică.

În urma unei analize subtile, T. Vianu [43] a precizat etapele procesului de dezorganizare logică a discursului poetic la nivel sintactic: de la construcția paratactică cu relații logice implicate, la imagini succesive unite prin sentimentul care le inspiră. Ultima etapă constituie prin excelență o caracteristică a poeziei posteminesciene. (De ex. Ilarie Voronca, Ion Barbu o ilustrează printr-o parte a poeziei lor).

3.4. Vocabularul. În poeziile lui Eminescu, dintre compartimentele limbii, vocabularul a fost analizat mai stăruitor și cu mijloace de investigație dintre cele mai variate.

Cuvinte pline: *substantive comune, adjective, verbe, adverbe.* Aplicarea metodei statistice, ca mijloc de cercetare a vocabularului eminescian, a condus la aprecieri cantitative asupra unor inventare de cuvinte clasificate după diverse criterii: origine, gruparea în clase lexico-gramaticale (părți de vorbire), în nume comune și nume proprii, în cuvinte-titlu și cuvinte-text, în grupe semantice (de ex. nume de culori) etc. Rezultatele statistice au fost însă prea puțin exploatate în interpretarea stilistică.

Efectuînd o numărătoare de cuvinte în poeziile antume ale lui M. Eminescu, D. Macrea [44] s-a ocupat de fixarea etimologiilor vocabularului utilizat de poet. Cercetarea cantitativă întreprinsă de D. Macrea are în vedere următoarele aspecte: a) numărul de cuvinte; b) circulația acestor cuvinte (stabilirea numărului de apariții ale fiecărei unități lexicale înregistrate), cu indicarea relației numerice dintre etimologia cuvintelor și circulația lor.

D. Macrea ajunge la constatarea că Eminescu a folosit un număr redus de cuvinte, luate în marea lor majoritate din lexicul limbii comune. Față de 43.269 de cuvinte cuprinse în dicționarul lui Candrea și de 49.649 de cuvinte înregistrate în *Dicționarul limbii române moderne*, vocabularul tuturor poeziilor lui Eminescu publicate în timpul vieții poetului nu cuprinde decît 3.607 de cuvinte, care au o circulație totală de 33.846. Ponderea cea mai mare în vocabularul eminescian o au cuvintele de origine latină.

---

43 *Construcții retorice, parataxe și imagini succesive în poezie*, în vol. *Omagiu Iordan*, p. 889—893.

44 *Circulația cuvintelor în limba română*, în „Transilvania", an. 73, 1942, nr. 4, p. 268—288; *Id.*, *Fizionomia lexicală a limbii române*, în „Dacoromania", an. X, 1943, partea a II-a, p. 362—373; *Id.*, *Probleme de lingvistică română*, 1961, p. 1—65.

Ideea că inovația lingvistică în poezia lui Eminescu este condiționată de faptul lingvistic comun a fost subliniată în diverse cercetări [45] și confirmată prin rezultate numerice în studiile de statistică mai noi [46], în care, lărgindu-se sfera textelor analizate, se ajunge la constatarea că Eminescu este „un poet cu un vocabular mediu care conține incontestabil cea mai mare parte a fondului principal de cuvinte“ [47].

Așadar, inovația lingvistică în ceea ce privește utilizarea vocabularului eminescian se deplasează mai ales la nivelul îmbinărilor de cuvinte, unde se realizează îmbogățirea cuvintelor cu sensuri dincolo de înțelesul lor comun. Cercetările statistice asupra vocabularului poetic eminescian ar fi putut opera o distincție a sensurilor cuvintelor numărate, în așa fel încît să realizeze o delimitare riguroasă a faptelor de limbă de faptele de stil în utilizarea contextuală a diferitelor unități lexicale [48]. O cercetare statistică a vocabularului poetic eminescian ar fi putut, de asemenea, să stabilească o relație între frecvența ridicată a unor cuvinte și reliefarea unor motive poetice. Lucrarea menționată a cercetătoarei Luiza Seche oferă însă un material lexical care facilitează efectuarea unor asemenea studii.

Rezultatele numerice privind lexicul poetic eminescian au fost raportate la situația din dicționarele limbii române, în comparație cu care s-a stabilit varietatea lui săracă (D. Macrea) sau medie (L. Seche). Pentru a evalua contribuția lui Eminescu la îmbogățirea lexicului poetic, ar fi fost necesară și compararea cu norma tradițională a limbajului poetic. Comparînd sfera vocabularului lui Eminescu cu sfera vocabularului din poezia înaintașilor sau a contemporanilor săi, rămîne evidentă tendința poetului de a obține o cît mai mare v a r i e t a t e a vocabularului său.

Cercetarea statistică [49] pune în lumină două tendințe în configurația unui vocabular : a) tendința *dispersării*, condiționată de nevoia de caracterizare, de sporire a detaliilor privitoare la motivul comunicării și b) tendința *concentrării*, condiționată de nevoia de a sublinia motivul comunicării. Evident, cele două tendințe coexistă în procesul de comunicare. Totuși, la unii scriitori se poate constata predominarea uneia dintre aceste tendințe. Scriitorii interiorizați înclină spre motivarea excesivă și.

---

[45] Vezi, de ex., T u d o r V i a n u, *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, p. 8.

[46] Cf. L u i z a S e c h e, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Buc., 1974.

[47] Vezi L u i z a S e c h e, *op. cit.*, p. 19.

[48] Această delimitare poate fi urmărită numai într-o anumită măsură în *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* (redactat de un colectiv sub conducerea lui T u d o r V i a n u), București, 1968. L u i z a S e c h e, *op. cit.*, indică frecvențele corespunzătoare ale sensurilor realizate de fiecare cuvînt. Autoarea nu totdeauna delimitează, însă, sensurile comune ale cuvintelor de cele realizate prin extensiune contextuală sau prin întrebuințare figurată a cuvintelor în poezia lui M. Eminescu. (Vezi de ex. subst. *noapte*, vb. *bate*). *Cititorul* numai parțial poate efectua singur această operație prin compararea cu situația din dicționare.

[49] Vezi P i e r r e G u i r a u d, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954 ; T u d o r V i a n u, *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*, în LR, VIII (1959), nr. 3, p. 25—33 ; S a n d a G o l o p e n ț i a și T o m a P a v e l, *Statistica și stilurile limbii*, în LR, IX (1960), nr. 4, p. 58—65 ; C o n s t a n t M a n e c a, *Statistica lexicală și stilurile limbii*, în LR, XXII, 1973, nr. 6, p. 529—545 ; *Id.*, *Bogăția lexicală, indice de recunoaștere stilistică*, în SCL, XXV, 1974, nr. 1, p. 15—25.

deci, spre repetarea în opera lor a unor categorii de cuvinte ; scriitorii cu o structură mai discriminativă înmulțesc expresia nuanțelor gîndirii și ale sensibilității, îmbogățind astfel vocabularul lor.

Din cercetările statistice efectuate asupra vocabularului poetic eminescian se poate constata un echilibru între *bogăție și concentrație*. Pe baza unui vocabular excerptat din fragmente ale poeziilor *Împărat și proletar*, *Scrisoarea III*, *Luceafărul*, *Făt-Frumos din tei*, Sanda Golopenția și Toma Pavel *(op. cit.)* stabilesc că bogăția și concentrația diferă în raport cu părțile de vorbire la care se grupează diferitele cuvinte. Astfel, substantivul are bogăția cea mai mare și concentrația cea mai mică. Adverbul are bogăția cea mai mică și concentrația cea mai mare. Bogăția adjectivului sau a verbului este mai mică decît concentrația acelorași părți de vorbire.

În strînsă legătură cu cele două tendințe manifestate în utilizarea vocabularului, P. Guiraud distinge *(op. cit.*, p. 61 și urm.) trei categorii ale cuvintelor pline într-o operă literară.

1. *Cuvintele de bază* alcătuiesc substanța vorbirii. De aceea, alături de instrumentele gramaticale, ele ocupă primele ranguri în ierarhia cuvintelor după frecvența lor în ordine descrescătoare. După statistica stabilită de Luiza Seche, în lexicul folosit de Eminescu, pînă la rangul 20 nu apare nici un cuvînt plin, iar la acest rang se plasează vb. *vrea*, urmîndu-i, la rangul 26, primul cuvînt plin propriu-zis, vb. *vedea*. Întîiul substantiv care ocupă rangul cel mai mic (deci are frecvența cea mai mare), caracteristic pentru vocabularul poetic eminescian, este *ochi*, cu rangul 27.

2. *Cuvintele-temă* (mai des utilizate) indică direcția gîndirii și a sensibilității scriitorului. Luînd ca punct de reper frecvența ridicată[50] a unor cuvinte în poezia lui Eminescu, ne limităm aici a menționa (în ordinea frecvenței) cîteva dintre substantivele care pot fi grupate în nucleul de cuvinte-temă din poezia lui Eminescu. Cele mai multe fac parte din fondul principal lexical al limbii române[51] : *ochi, lume, viață, umbră, lună, noapte, vis, cer, stea, floare, pămînt, apă, mare, amor, moarte, val, nor, rază, vreme, aur, vînt, codru, durere, înger, soare, lacrimă, veac, izvor, dor.*

3. *Cuvintele de caracterizare*, necesare pentru a indica detaliile privitoare la motivul comunicării, constituie indicele de bogăție a vocabularului unui scriitor. Eminescu și-a ales cuvintele de caracterizare din cele mai variate sectoare semantice ale lexicului, apelînd cînd a fost nevoie la toate straturile lexicale ale limbii.

T. Vianu (LR, nr. 3, 1959, p. 30) consideră că „identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice". Același autor relevă două sectoare lexicale importante în creația poetică a lui M. Eminescu : a) sectorul cuvintelor

[50] Am avut în vedere cuvintele pînă la rangul 200 din primul tabel al elementelor lexicale ale operei artistice eminesciene grupate în ordinea descrescîndă a frecvenței lor de Luiza Seche, *op. cit.*, p. 52 și urm.

[51] Pentru comparație vezi Al. Graur, *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, București, 1954, și *Fondul principal al limbii române*, București, 1957.

care exprimă realități ale naturii (plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cerești, anotimpuri, forme de relief etc.), din care sînt selectate și unele cuvinte-temă (vezi mai sus) : *cal, frunză, pădure, stîncă, vale, munte, undă, aripă, grădină, rîu, sară, ramură, iarbă, pasăre, luceafăr, tei, vară, albină, creangă*[52] ; b) sectorul terminologiei artistice, reprezentat mai ales în creațiile poetului dintre 1870—1876, este ilustrat de T. Vianu prin termeni ca : *arc, arhitectonic, castel, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, templu, zidiri* (domeniul arhitecturii) ; *icoană, imagine, pînză, Rafael, tablou, a zugrăvi* (domeniul artelor plastice) ; *armonie, cînt, cîntare, cînta, coarde, fluier, harfă, liră, simfonie* (domeniul muzicii), *bard, basm, cronice, frază, poet, poezie, scripture* (domeniul literaturii).

Unii dintre acești termeni sînt preluați de Eminescu din recuzita vocabularului romantic : *undă, armonie, harfă, liră.* Ultimele două cuvinte sînt simboluri livrești ale inspirației și creației artistice, după cum *cimpoiul skytic* (din poemul mitologic *Gemenii)* și *buciumul* sînt simboluri autohtone[53]. Cuvîntul *scriptură (Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române — Epigonii)* vădește influența lui A. Pumnul[54] asupra lui Eminescu.

Numărul sectoarelor lexicale importante în creația poetică a lui Eminescu poate fi, evident, mărit. Am mai menționa, în continuarea celor două sectoare ilustrate mai sus, dată fiind varietatea dar și frecvența relativ ridicată a cuvintelor (apar pînă la rangul 500) care le reprezintă, următoarele sectoare.

Zona cuvintelor care exprimă părți ale corpului omenesc : *față, chip, cap, frunte, inimă, mînă, braț, gură, buză, piept, umăr, gît, ureche, geană, deget* etc.

Zona cuvintelor care exprimă durata sau vechimea, întinderea în timp sau spațiu : *adînc, vechi, bătrîn, antic, secular, învechit, vecinic, etern, întins, nemărginit ; veac, secol, clipă, vechime, nemărginire, adîncime, depărtare, adînci, cufunda* etc.

Zona cuvintelor care exprimă aspectele nocturne ale lumii : *negru, întunecos, întuneric, întunecat, întunecime, negură* (visul *negurii* eterne ; al *negurii* repaos ; greul *negrei* vecinicii), *noapte* „veșnicie“ (Pieri în *noaptea*-adîncă ; Ideal pierdut în *noaptea* unei lumi ce nu mai este etc.), *haos.*

Zona cuvintelor care exprimă luminozitatea, transparența, strălucirea, sclipiri ale naturii : *lumină, limpede, luci, clar, străluci, luminos, lumina, scînteia, luciu-ie, aurit, sclipi, argintiu, luminat, transparent, luciu, sclipitor, lustruit, lucire, lucitor.*

Repartizarea cuvintelor în poeziile lui Eminescu avînd drept criterii coordonatele de loc, timp și mediu socio-cultural a pus în evidență faptul

---

52 Cuvintele sînt selectate din elementele lexicale pînă la rangul 500, cuprinse în tabelul 1 dat de Luiza Seche.

53 Vezi G. I. Tohăneanu, *Termeni din domeniul muzicii și semnificația lor în lexicul eminescian*, în „Limbă și literatură“, vol. IV, 1974, p. 651—652.

54 A. Pumnul întrebuința frecvent pentru *literatură termenul de scriptură.* (Vezi I. G. Sbiera, *Aron Pumnul. Voci asupra vieții și însemnătății lui...* 1889, p. 270).

că poetul a apelat la toate straturile lexicale ale limbii. Ar fi interesant de constatat care sînt *cuvintele-cheie* (reprezintă o abatere de la rangul frecvenței lor în limba comună, întrucît au o frecvență mai mare decît frecvența lor normală în limbă) în vocabularul poetic eminescian, analizat atît după zonele lui semantice, cît și după straturile teritoriale, temporale și sociale pe care el le reprezintă. Evident, în stadiul actual al cercetărilor statistice asupra vocabularului limbii române, stabilirea cuvintelor-cheie în poezia lui Eminescu ar avea un caracter aproximativ, întrucît nu dispunem de un dicționar de frecvență a limbii române din epoca la care ne referim.

Cuvintele-cheie pun în lumină tendința unui scriitor de a accentua sau nu raritatea vocabularului său. Dacă în perioada de tinerețe Eminescu accentuează raritatea vocabularului său poetic mai ales prin utilizarea unor neologisme și sub influența unor curente culturale (de ex. latinismul), poetul renunță apoi treptat la această tendință, fără a evita, însă, utilizarea neologismului impus firesc de cultura modernă. După 1876, se accentuează preferința poetului de selectare a vocabularului său poetic și din stratul arhaic al limbii.

S-a demonstrat și statistic faptul că cele mai frecvente cuvinte în poezia lui Eminescu au frecvențe mari și în limba comnuă.

O caracteristică a lexicului poetic eminescian în lumină statistică este apariția unor cuvinte în versurile poetului, care sînt absente în proza sa[55] : *cînt, tei, luceafăr, tainic, pururi, scînteia, duios, liră, fecioară, legăna, crai, falnic, trestie, flamură, sfărîma* (comp. asocierile : *lira sfărîmată ; Sfarmă-n* stînca rece a ta nebună liră[56]), *stol, amintire, tresări* etc.

Urmărind evoluția vocabularului în poeziile lui Eminescu, constatăm că vocabularul său poetic cîștigă în varietate odată cu îmbogățirea tematică, cu înmulțirea motivelor poetice.

Vocabularul poeziilor din perioada primei tinereți este puțin variat. Cuvintele mai des utilizate, adică acelea care arată direcția gîndirii și a sensibilității poetului, sînt termeni consacrați în tradiția poetică, ilustrată în primul rînd de Alecsandri, Bolintineanu, pe care Eminescu îi continuă și în ceea ce privește tematica.

Cuvintele folosite frecvent de poeții anteriori au frecvență ridicată în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu și o repartiție variată. Adjective : *dulce, tainic, blînd ; lin, gingaș, senin, alb, dalb, palid, fantastic, falnic, gigantic*. Substantive : *crin, stele, înger, liră, vis (visare), cînt (cîntare), de argint, amor, murmur, șoapte*. Asocierile și semnificațiile acestor cuvinte nu-l diferențiază pe Eminescu de înaintașii săi. Cuvintele nu dezvoltă conotații pe care sensibilitatea noastră să le înregistreze ca parte integrantă a exprimării sale poetice. În cea mai mare parte, acești termeni nu-și pierd caracterul de *pur ornament stilistic*. Epitetele sau metaforele exprimate prin aceste cuvinte sînt, în majoritate, convenționale. Epitetele *blînd* și *dulce* sînt sinonime, fără să se diferențieze prin posibilități evocatoare specifice.

---

55 Cf. Luiza Seche, *op. cit.*, p. 31.

56 „Spargerea" sau „sfărîmarea" lirei „sugerează inutilitatea „cîntării" — adică a poeziei — într-un mediu nereceptiv și chiar ostil". Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 650.

Totuşi, dincolo de mijloacele de expresie poetică statornicite prin tradiţie literară, putem cuprinde asociaţii de cuvinte care anunţă, fie şi timid, aspecte de ordin stilistic identificabile în creaţiile din perioada maturităţii artistice a poetului. Astfel, *blînda-i durere, blîndele plîngeri* „suspine de dragoste" ne trimit la cîteva mijloace de expresie specifice pentru imaginea asocierii voluptăţii cu suferinţa : *dureros de dulce, fioros de dulce, dulce turbare, dulce jele ; durerea mea cea dulce, dulce şi fermecătoare jale, dureroasă dulceaţă, duioaselor dureri, farmec dureros, dureroasă voluptate, dureroasă fericire, amoroasă dulce spaimă* [57].

După 1870, cuvintele păstrate la Eminescu prin tradiţie literară îşi lărgesc posibilităţile de evocare. Astfel, murmurul de izvor, seninul stelelor sugerează visarea, reveria, meditaţia poetică : *Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora / / Atîta murmur de izvor, / Atît senin de stele, / Şi un atît de trist amor / Am îgropat în ele ! (S-a dus amorul...).* În poezia *Somnoroase păsărele,* cuvintele utilizate cu sensul lor propriu *(păsărele, florile, lebăda, îngerii)* nu constituie elemente pur descriptive, ci, ca elemente de armonie, au funcţia de a sugera liniştea pe care o doreşte poetul iubitei.

N e o l o g i s m e l e romanice alcătuiesc un număr mare în poezia de tinereţe a lui Eminescu. Alături de acestea apar şi cîteva germanisme. În general, poetul apelează la neologisme curente în vocabularul poetic al epocii sale, după cum demonstrează paralele stabilite [58] cu poezia lui Bolintineanu, Heliade, Alecsandri, Mureşeanu. Faţă de antume, postumele cuprind un număr de neologisme rare mult mai mare. De asemenea, variantele poeziilor din tinereţe conţin un număr mare de neologisme.

Neologismul strident, neasimilat, apare rar în poeziile publicate în anii 1866—1869. El vădeşte, alături de alte elemente lexicale, înclinaţia tînărului poet către „podoabe" stilistice. O repartiţie mai mare a neologismelor găsim în poeziile *O călărire în zori* şi *Junii corupţi.* Cîteva exemple : *gigantică* umbră, *roze ; Poetic murmur ; Fantastic purpur ;* Al negurei *flor* ; negrele-i bucle *ondoală*-n zefire ; *tandre* visări ; *profume* ; *confie* etc. *(O călărire în zori) ; Diluviul* de foc ; *infernul ; Misterul* cel sînt etc. *(Junii corupţi) ; orcane ;* subst. *murmura ; chaos ; flamă* dulce, tainică, lină ; *lira (Amicului F. I.).*

În ceea ce priveşte provenienţa neologismelor, cele mai multe sînt împrumuturi din franceză *(confie, flamă* etc.). Cîteva sînt împrumuturi din italiană *(în darn, profum* etc.) sau din latină *(diluviu* „potop", *freme, lilii* „crini") ; puţine sînt împrumuturi din germană *(orcan,* „uragan", *talar* „Mantie", *flor,* „ţesătură, mreajă şi înfloritură", *portal).* Unele dintre aceste neologisme nu mai sînt folosite în poeziile de maturitate, altele apar rar.

Asimilarea perfectă a neologismului ca formă şi ca utilizare alături de termenii din fondul vechi al limbii se realizează în perioada de maturitate artistică a lui Eminescu : Faţa *pală*-n raze *blonde (Venere şi Madonă) ;* basme *mistice ;* lumi *rebele* ; Moartea *succede* vieţii *(Epigonii) ;* bogăţia cea *splendidă* şi *castă (Împărat şi proletar) ; mausoleu*-ţi mîndru ;

---

[57] Vezi *dor, duios, dulce, dulceaţă, dureros, durere, plîngere, spaimă* în *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu,* Bucureşti, 1968.

[58] Vezi T o h ă n e a n u, *Studii de stilistică eminesciană,* p. 14.

gînd *fin* şi *obscur (Melancolie)*; în zarea *eternei* dimineţi *(De cîte ori iubito...)*; *nevrednicu*-mi cadavru; stingerea *eternă (Rugăcinuea unui dac)*; *eterna pace*; *voluptoasa* ei văpaie *(Scrisoarea I)*; *Iambii* suitori; săltăreţele *dactile*; al negurii *repaos (Scrisoarea II)*; dorul tău *demonic (Scrisoarea V)*; sub raza gîndului *etern (Cu mîne zilele-ţi adaogi...)*; *Melancolic* cornul sună *(Peste vîrfuri)* etc.

T e r m e n i d e l i m b ă v o r b i t ă (populari sau regionali, din vorbirea familiară) pătrund masiv în vocabularul poetic eminescian după 1870. În ansamblul creaţiei poetului, aceşti termeni sînt mai numeroşi în variante şi postume.

În poezia de tinereţe (antume), poetul preferă în general neologismul unui termen popular.

Inovaţia stilistică prin utilizarea unor cuvinte „prozaice" din limbajul familiar este manifestă încă în poezia *Junii corupţi*, variantă romantică a odei clasicizante[59]: *d-a surda* o să bată; *putredă de spasmuri; în vinele stocite*; puterea *leşinată* / A junelui *cănit*; *seaca*-vă fiinţă; hurii *neruşinate*; *rărunchi*; răsufletele *hîde*; *stîrv* etc. Un instrument stilistic asemănător este utilizat apoi în *Epigonii* (1870), *Cugetările sărmanului Dionis* (1872). În această ultimă poezie, termenii de limbă vorbită se încrucişează cu neologisme şi expresii franţuzeşti. Invectiva din *Junii corupţi* anticipează instrumentul stilistic din *Scrisoarea III*.

Termenii de limbă vorbită cu caracter popular sau regional apar în poezia lui Eminescu încă înainte de anul 1874; *borta, mindir de paie, hîtrul, mîţească-i* fantezie, Randez-vous i-a dat în *şură, mîţă, tologit* în soare, *clondir, cotlon (Cugetările sărmanului Dionis)*. După această dată, termenii populari, unii cu caracter regional, devin relativ frecvenţi: *bănat* „supărare, necaz", *boi* „statură, talie", *cridă* „cretă", *crivat* „pat", *huceag* „pădurice", *încalte* „măcar", *mreajă* „plasă", *omăt, prăvălatic* „abrupt", *promoroacă* „brumă", *răstoacă* „vîrtej de apă", *ungher, zloată* etc. Expresii de limbă vorbită: *Acu-i acu; de-a-notul; val-vîrtej; în cale mi s-au pus;* să nu *mai stai pe gînduri; stai cu binişorul* etc. Adeseori unele expresii îşi modifică structura: Suflete *bătut de gînd (Călin)*. Folosită într-un context metonimic, expresia *a bate gîndul* (construită de obicei cu un complement direct şi cu verbul la diateza activă) capătă formă şi valoare pasivă.

A r h a i s m e l e lexicale sînt aproape inexistente în poeziile antume din anii 1866—1869. De asemenea, sînt puţin numeroase şi în poeziile de după 1870, cînd apar, ca elemente de evocare, în anumite poezii *(Scrisoarea III*, de ex,): *fiaştri (Călin), herb (Povestea codrului)*. În postuma *Privesc oraşul furnicar*: *lotru* de băiat. Mai frecvente sînt cuvintele folosite cu un sens învechit: *adevăr* „adevărat"; să ne *certi* „pedepsi"; *au cerşit* pămînt şi apă; *Cerşi-vor* pentru mine repaosul de veci *(Despărţire)*; *moşie* „ţară, patrie", *limbă „popor"* etc.

F o r m a r e a c u v i n t e l o r. *Diminutivul* cu valoare hipocoristică, în spiritul poeziei populare, frecvent la Alecsandri, Bolintineanu şi alţi poeţi consacraţi ai epocii de pînă la anul 1870, este utilizat şi în poezia

59 Cf. L. G á l d i, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 71—72.

de tinereţe a lui Eminescu : *floricică, copiliţă, tinerică, blîndişoară* etc. *(De-aş avea...)*; *mîndruliţă, drăguliţă, rîuşorul (O călărire în zori)*; *vîlcioară (Din străinătate)*; *pruncuţu-i (Speranţa)*. În perioada de maturitate artistică a poetului, utilizarea diminutivelor nu mai este subordonată unor necesităţi de ritm, de rimă, ci este determinată mai ales de o anumită atmosferă sentimentală a ansamblului din care fac parte. Menţionăm cîteva diminutive din poezia *Călin* : *cămăruţă, singurel, muscuţe, grierel, cojiţă, gîndăceii* care apar alături de numeroşi termeni populari.

Alte derivate sau cuvinte compuse în poezia de tinereţe a lui Eminescu se explică, ca şi multe dintre neologismele sale folosite în aceeaşi perioadă, tot prin înclinaţia poetului spre cuvîntul rar : *răsgeme (La o artistă), resaltă (Misterele nopţii)*. Heliade manifestase, de asemenea, predilecţie pentru formaţiile cu prefixele *răs-* şi *re-*, cu valoare intensivă. Poate şi sub influenţa lui Heliade, Eminescu foloseşte substantive compuse de tipul : *îngerului-ideal, îngerului-geniu (Venere şi madonă)*. Derivatele adjectivale cu sufixul *-os* fac parte din categoria termenilor „poetici" : *gheţos (Speranţa) auroasă (La mormîntul lui Aron Pumnul), auroase (Misterele nopţii, Strigoii), argintoasă-e (Înger şi demon, Egipetul)*. Tot din categoria termenilor poetici fac parte şi postverbalele *cînt — cînturi (La o artistă, O călărire în zori, La mormîntul lui Aron Pumnul, La Heliade, Misterele nopţii, Speranţa, S-a dus amorul)* şi *licur (Speranţa)*. Alături de *cînt*, apar frecvent *cîntare* şi rar *cîntec*.

Derivatele cu prefixul *ne-* apar relativ frecvent în postume şi rar în antume : *nefinită (La o artistă), nefiinţă*, în opoziţie cu *fiinţă (Scrisoarea I)*. Alte derivate cu prefixe : Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a descifra *(Epigonii)*; Ce-un secol ne zice, ceilalţi o *dezic (Mortua est)*.

Sînt interesante verbele formate cu sufixul *-iza* de la nume proprii de persoană : *heinizînd* duios la lună (după germ.; *Cugetările sărmanului Dionis)*; Adîncit *platonizează* în tiradă somnolentă *(Antropomorfism)*.

S c h i m b a r e a   c a t e g o r i e i   g r a m a t i c a l e. Mai ales în poezia din perioada anilor 1866—1870, Eminescu foloseşte numeroase infinitive lungi substantivate ; unele sînt folosite şi la plural : *cîntare — cîntări (O călărire în zori ; Din străinătate, La mormîntul lui Aron Pumnul)* ; *visare — visări (Din străinătate, O călărire în zori)* ; *şoptire — şoptiri (Din străinătate)* ; *plîngeri (Misterele nopţii, O călărire în zori)* şi *plînsori (Misterele nopţii)* ; *liniştire — liniştiri (Din străinătate)* ; *murmurare (O călărire în zori, Din străinătate)* ; *lăcrimare (La mormîntul lui Aron Pumnul)* ; *zburare, tînguire (ib.)* etc.

Substantiv devenit adjectiv : zilele-mi *copile* ; *copila*-mi murmurare *(Din străinătate)* ; fruntea-i *copilă (Speranţa)*; inima-i *fecioară (Strigoii)*, inimă *fecioară (Călin)*, lumina ta *fecioară (Scrisoarea I)*, inima-i *fecioară (Antropomorfism)* ; soarta-i *mucenică (ib.)* ; găinilor *monahe (ib.)* ; Madona *Dumnezeie (Venere şi Madonă)* ; luna *regină (Mortua est !)* ; cugetările *regine (Epigonii)* ; stelele *proroace (Scrisoarea IV)*.

Gerunziu devenit substantiv : *Murindului (Amorul unei marmure)*.

Adjective, mai ales dintre acelea care constituie epitete preferate ale poetului, sînt folosite ca adverbe : sună *întristat (La mormîntul lui Aron Pumnul)*, Plîng *dureros (Misterele nopţii)* etc.

Adverbe folosite ca adjective : *repedea* junie *(Amorul unei marmure)*.

Nume proprii. În poezia de tinerețe, Eminescu apelează deseori la nume proprii din mitologia greco-romană : *Chloris, Eol, Apolon* etc. Efectul retoric este realizarea expresiei distinse cu o anume valoare eufonică. Așadar, aceste nume proprii au, de cele mai multe ori, o funcție ornantă. Mai rar sînt folosite nume biblice (profeția unei *Ieremiade — La Heliade)*, nume din istoria romană (cf. poezia *Junii corupți : Roma, Un Caesar, un Traian).*

După 1870, varietatea numelor proprii este impresionantă în poezia lui M. Eminescu. Frecvența și varietatea lor sînt dependente de conținutul poeziilor

Numele mitologice devin mai rare. În *Scrisoarea I/* în locul obișnuitelor zeități apar unități enigmatice : *ființă, neființa, nepătrunsul, muma, Tatăl.* G. Călinescu a arătat că procedeul este și al anticilor, care dădeau zeilor valoarea unor noțiuni cosmice.

Tema originilor atît pe plan cosmic (*Rugăciunea unui dac, Scrisoarea* I, *Luceafărul*) cît și pe plan istoric prin preocuparea în ceea ce privește nașterea popoarelor, a diferitelor civilizații (*Memento mori, Sarmis, Gemenii, Odin*) a impus în poezia lui Eminescu și o serie de personaje ale căror nume se substituie uneori numelor unor personaje mitologice. De ex., *Dochia,* legendara fiică a lui Decebal, este o zînă. (cf. *zimbrii zînei Dochii*).

Numele proprii se repartizează la cele mai variate sfere ale cunoașterii și culturii : geografie, istorie, mitologie, literatură etc. În statistica lui D. Macrea, bazată pe materialul lexical oferit de poeziile antume, numele proprii reprezintă 4,3% în vocabular și 0,73% în circulație.

4. Rolul lui Eminescu în procesul de creare și dezvoltare a limbajului poetic modern. În concluziile pe care trebuie să le reținem din analiza limbii poeziilor lui Eminescu este necesar să subliniem rolul poetului în crearea și desăvîrșirea limbajului poetic modern. Eminescu începe să scrie într-o perioadă în care limba literară își desăvîrșea procesul de unificare lingvistică, fără ca variantele ei regionale să fi fost pe deplin eliminate. Stadiul de evoluție a limbii române literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a permis în mare măsură poetului să recurgă la o serie de elemente regionale, în speță moldovenești, și chiar la elemente arhaice, pe care el le subordonează, însă, de cele mai multe ori, unei necesități artistice : realizarea rimei, a ritmului, a unor sonorități specifice ; sugerarea unei anumite atmosfere familiare sau arhaice ; varierea expresiei etc. În funcția artistică a elementelor regionale sau arhaice trebuie să vedem marea deosebire de limbaj dintre Eminescu și poeții anteriori care utilizaseră elemente regionale și arhaice ca fapte de limbă în primul rînd, nu de stil. Pe de altă parte, Eminescu a apelat deopotrivă la aspectul modern al limbii ca și la aspectul ei popular sau arhaic, realizînd mai mult decît predecesorii săi o mare varietate a exprimării artistice.

Eminescu își depășește predecesorii sau contemporanii și în ceea ce privește abaterile de la normele morfologice, sintactice și mai puțin lexicale propriu-zise (prin crearea de cuvinte noi) ale limbii comune. Într-adevăr, licențele sale poetice sînt adeseori modificări personale ale unei forme sau construcții consacrate prin tradiție. Totuși, așa cum au

relevat cercetătorii limbii poetice a lui Eminescu, în ansamblul lor, licențele poetului au, în primul rînd, proveniență populară sau din limba veche.

Considerăm judicioasă aprecierea dată de G. Ivănescu[60] limbii lui M. Eminescu, cînd afirmă că poetul n-a creat, n-a fixat normele limbii noastre literare, dar el a recurs, în raport cu predecesorii săi, la cea mai variată expresie a limbajului poetic și a avut un rol imens, cel mai important, în creșterea valorilor estetice ale limbii române.

Eminescu a contribuit nu numai la lărgirea varietății de forme și construcții, la lărgirea registrelor lexicale ale limbajului poetic, dar și la lărgirea registrelor semantice[61] ale cuvintelor prin valorificarea lor în contexte de asocieri sonore sau semantice specifice. În acest fel, cele mai obișnuite cuvinte capătă, în poezia lui Eminescu, importanță prin universul poetic relevat, dincolo de semnificațiile lor comune, funcționînd deci ca instrumente ale unui limbaj nou, de sugestie. Astfel, în contextul : *„O șoptește-mi — zice dînsul — tu cu ochii plini d-***eres** */ Dulci cuvinte ne-nțelese, însă pline de-nțeles. (Călin)*, subst. *eres* sugerează misterul, ca și subst. *basm* în versurile : *Iar în ochii ei albaștri / Toate* **basmele** *s-adună (Crăiasa din povești) ; poveste* „viață“ : *Cine-i acel ce-mi spune* **povestea** *pe de rost ... (Melancolie).* Adj. *pustie* „deșartă, goală“ în versurile : *Pe inima-mi* **pustie** *zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu (Melancolie)* sugerează o profundă criză sentimentală. În multe poezii, *luna* este o prezență magică. Oferim aici o singură ilustrare : *Neguri albe, strălucite / Naște* **luna** *argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie ; (Crăiasa din povești).* Cuvinte care exprimă strălucirea (*aur, argint* etc.) sînt conexe unui spațiu imaginar, universului relevat dincolo de lumea profană : *o umbră dulce cu* **de-argint** *aripe albe (Epigonii), El îi pune pe-a ei frunte mîndru* **diadem de stele,** */ O așează-n tron* **de aur** *să domnească lumi rebele (ib.) ; flori de lumină, o umbră de-argint strălucită, ploaie de raze, ninsoare de stele, Cînd torsul s-aude l-ar vrăjilor caier /* **Argint** *e pe ape și* **aur** *în aer* etc. *(Mortua est !) ; Ș-acum luna* *argintește* tot Egipetul antic *(Egipetul)* etc.

5. Evoluția figurilor. Simbolul în poezia lui M. Eminescu. Figurile sînt componente ale exprimării poetice prezentînd interes și în sine, nu numai ca mediator al unei semnificații referențiale. Limbajul figurat are, deci, mai ales o funcție d i n a m i c ă (comunică prin imagini sau reliefează o semnificație) ; el este receptat în primul rînd prin semnificațiile evocative sau conotative pe care le dezvoltă. În întreaga sa creație poetică, Eminescu apelează frecvent la figuri ca mijloc de realizare a unor imagini (figuri semantice sau tropi și figuri sintactice sau de construcție) sau ca mijloc de reliefare a unei semnificații (figuri de construcție și figuri de sonoritate, acestea din urmă realizate la nivelul fonetic al cuvintelor).

---

60 *Observații asupra limbii lui Mihail Eminescu ;* în *Caietele Mihai Eminescu*, I, București, Editura Eminescu, pp. 112—125.

61 Cf. G h. B u l g ă r, *Despre sensurile lui adînc în poezia lui Eminescu*, în LR, VII (1958), nr. 6, p. 51—58 ; F l o r a Ș u t e u, *Observații stilistice pe baza Dicționarului poetic eminescian*, în LR, XV (1965), nr. 1, p. 45—63 ; G. I. T o h ă n e a n u, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965, p. 174—186.

Putem vorbi de o evoluție a figurilor în poezia lui Eminescu avînd în vedere aspectele variate ale realizării lor, modificările lor de frecvență sau mutațiile funcțiilor lor poetice etc.

Evident, în perioada de maturitate artistică, Eminescu realizează cele mai variate structuri ale figurilor la toate nivelele : fonetic, gramatical și semantic. În aceeași perioadă, poetul acordă preferință figurilor de sonoritate, figurilor de construcție și metaforelor simbolice. În timp ce în poezia de tinerețe figurile au mai ales un caracter ornant, în poezia de maturitate artistică figurile au o mare forță sugestivă, evocatoare, pe care nu o mai întîlnim la nici unul dintre predecesorii săi.

5.1. Figuri de sonoritate. *Rima* constituie o figură de sonoritate clasică pentru care Eminescu a manifestat o preocupare deosebită. Inovația lui Eminescu în materie de rimă nu se limitează la ineditul unor asocieri lexicale sau semantice ale termenilor rimați. Structura sonoră a rimei relevă, de asemenea, aspecte noi, tocmai prin exploatarea de către poet a unor resurse fonetice și gramaticale existente în limba română : poziția accentului asociată cu lungimea silabică medie a substantivelor articulate enclitic : *málurile / válurile ; pămínturile / vínturile ; cínturile / vínturile (Dintre sute de catarge)* ; realizarea unor rime eterogene prin encliza unor forme pronominale atone : *gîndul / îngîndu-l.* Aici rima realizează repetarea aceleiași vocale în poziție nazală ; realizarea rimei (interioare și la sfîrșit de vers) prin forme verbale care admit encliza pronumelui personal aton ce repetă complementul direct exprimat prin același pronume : *L-a spălatu-l, pieptănatu-l, / La icoane l-a-nchinatu-l (Miron și frumoasa fără corp).*

Alegerea formei literare sau regionale a unui cuvînt în rimă este adeseori subordonată structurii sonore a versului : **Sara** *pe* **deal** *buciumul sună cu* **jale,** / *Turmele-l urc', stele le scapără-n* **cale** *(Sara pe deal)* ; *Se-ndoi spre el din* **șele,** / *El încetă din cîntare / Și-i grăi cu grai de* **jele** *(Făt Frumos din tei).*

După Bolintineanu, Eminescu a folosit uneori numele proprii orientale și pentru crearea rimelor rare, cu funcție evocatoare (G. Ibrăileanu), dar și pentru efectul lor eufonic : *cer / Eschișer, Edebali / el zări, o creangă de* **alun** / *e frumoasa* **Malcatun** *(Scrisoarea III).*

Alte figuri care sporesc eufonia versurilor sînt *aliterația* (repetiția de consoane, mai ales a celor inițiale, prin care se reliefează legătura unor grupuri de cuvinte) și *armonizarea vocalelor mai ales sub accent* [62].

Stabilind deosebirea esențială dintre *eufonie* și *onomatopee*, S. Pușcariu a fixat, printre alții, și condițiile unei funcții semnificative a sunetelor în poezie sau ale așa-zisului *simbolism fonetic.*

a) Eufonia „vrea să producă prin sunet o plăcere estetică“ [63].

---

[62] Cf. Sextil Pușcariu, *Limba română*, II, *Rostirea*, Ed. Academiei Române, București, 1959 ; vezi și *Eufonie eminesciană* de Sextil Pușcariu, text reprodus din *op. cit.*, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, p. 75—92. De asemenea, Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *Studii de literatură română*, EDP, 1965, p. 283 și urm. ; Pompiliu Dumitrașcu, *Valoarea sugestivă a sunetelor*, în CL. XII, 1, 1967, p. 75—80 ; Ștefan Munteanu, *Structura stilistică și armonie poetică. Cu referire la poemul „Peste vîrfuri“*, în LR, XVIII (1969), nr. 3, p. 213—222.

[63] Sextil Pușcariu, *op. cit.*, în *Caietele Eminescu*, I, p. 78.

Onomatopeea „vrea să imite sonic o impresie din afară“ [64]. Așadar, după renumitul lingvist, onomatopeea „vrea să-ți dea prin sunetele unui cuvînt, nu și prin sensul lui, o sugestie“ [65]. Astfel, *pac, poc* și *pic*, „prin cele două consonante explozive *p* și *c*, imită zgomotul produs de o lovitură, iar prin cele trei vocale, *a, o* și *i*, așezate între ele, arată numai nuanța acustică a unei explozii, a lovirii cu un obiect contondent și a unui strop de apă“ [66].

În ultimul vers din strofa a patra din *Luceafărul: Îi cáde drágă fáta* se repetă de trei ori vocala accentuată a rimei, în trei cuvinte alcătuite fiecare din cîte două silabe, cu accentul pe prima silabă care cuprinde vocala repetată *(a)*. După Sextil Pușcariu, versul acesta e numai *eufonic*. După cum a arătat lingvistul citat, anticiparea acelorași sunete din rimă în mijlocul versului este frecventă în poeziile lui M. Eminescu. Acest tip de eufonie (repetarea aceleiași vocale pe linie o r i z o n t a l ă) nu este însă unicul realizat în versurile lui Eminescu. Interesant este și tipul de eufonie cu repetarea aceleiași vocale pe linie v e r t i c a l ă (G. I. Tohăneanu) :

— — **á** *Vom visá un vis ferice,*
— — **á** *Îngîná-ne-vor c-un cînt*
— — **á** *Singurátece izvoare,*
— — **á** *Blînda bátere de vînt; (Dorința)*

În fiecare vers din cele patru, silaba care cuprinde vocala accentuată *á* apare pe aceeași poziție (este precedată de două silabe : — — *á*). Primul vers realizează aliterația consoanei **v**, reliefată de o figură etimologică (vom *visa* un *vis*). În aceeași poezie, versul *Adormind de armonia* realizează un efect eufonic prin aliterație (repetarea grupului de consoane — *rm* —) și armonie vocalică. Primul vers care deschide poezia : *Vino-n codru la izvorul* realizează o armonie vocalică prin repetarea vocalei *o* din rimă și în interiorul versului.

Repetiția unui sunet are și o funcție *semnificantă,* dacă efectul de sonoritate poate fi raportat la ideea sugerată de un cuvînt sau de ambianța lui contextuală [67]. În versul : *Și dacă ramuri bat în geam,* „Cei patru **a**, urmîndu-se la intervale ritmice egale, evocă lovirea crengilor în sticla ferestrei“ [68]. Afirmația aceasta este susținută de precizarea : „această viziune o ai numai cînd la c o n ț i n u t u l d e i d e i e x p r i m a t d e c u v i n t e l e v e r s u r i l o r s e a d a u g ă r e p e t a r e a d e p a t r u o r i a s i n g u r e i v o c a l e a c c e n t u a t e. Fără cuvîntul *„bat“*, sugestia lovirii în geam nu poate lua ființă“ [69].

La fel, putem spune că în versul : *Apele plîng clar izvorînd în fîntîne,* sensul vb. *plîng* susține funcția semnificativă a efectului eufonic realizat prin repetarea ritmică a vocalei *î* în poziție nazală.

---

[64] *Id., ibid.*, p. 78.
[65] *Id., ibid.*, p. 78.
[66] *Id., ibid.*, p. 78.
[67] *Id., ibid.*, p. 77.
[68] *Id., ibid.*, p. 77.
[69] *Id., ibid.*, p. 77—78.

În aceleași condiții, aliterația are, de asemenea, o funcție semnificantă : *Al undelor greu* **v***uiet,* **v***uirea în granit (Împărat și proletar)*; **V***îjîind ca* **v***ijelia și* ca *pl*esnetul de *pl*oaie (*Scrisoarea* III).

O interpretare asemănătoare dă și acad. Al. Rosetti [70] contextului sonor al unor cuvinte care alcătuiesc mediatorul unei semnificații poetice. În limbajul poetic, distribuția fenomenelor este pertinentă pentru că ea nu se realizează la întîmplare. Este evident că dacă distribuția fenomenelor este deliberată, alegerea lor este de asemenea voită. Deci în precizarea valorii expresive a sunetelor trebuie să se țină seamă de rezultatele experiențelor asupra impresiei auditive pe care sunetele o produc asupra vorbitorilor. De ex. sunetele *e, i* sînt percepute *„comme des sons clairs et élevés"* [71], în timp ce sunetele *o* și *u* *„sont sombres et bas"* [72]. Valoarea expresivă a sunetelor este manifestă cînd sensul cuvintelor o sprijină.

După unii lingviști, sunetele pot avea o valoare expresiv-simbolică chiar prin simpla lor impresie auditivă, fără ca aceasta să fie raportată la înțelesul cuvintelor în care le întîlnim. (Pentru întreaga discuție, vezi Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1975, pp. 78—97). De exemplu, o vocală gravă (*,a o)* poate reprezenta o idee gravă. Impresiile acustice sînt mai complicate decît s-ar părea, din cauza combinării obișnuite de sunete diferite.

Am expus aici precizările de metodă în cercetarea succesiunilor sonore de cuvinte generatoare de armonii (mecanice sau imitative), care mediază o semnificație poetică.

Înclinarea lui Eminescu pentru o expresie eufonică anunță ecouri presimboliste în poezia sa romantică prin imagini.

De la primele pînă la ultimele poezii ale lui Emniescu, există o gamă variată a armoniei interioare a versurilor și o creștere vizibilă a figurilor eufoncie în creația din perioada de maturitate artistică, cărora li se subordonează în mare măsură alegerea și asocierea cuvintelor.

Sensibilitatea poetului pentru *efonie* se asociază cu sensibilitatea pentru *eucromie* (armonie de culori — vezi de ex. poeziile : *Lacul, Călin, Crăiasa din povești* etc. sau pentru contraste de culoare ori de lumină (vezi de ex. poeziile : *Călin, Crăiasa din povești* etc.). Găsim aici una din trăsăturile pertinente ale valorilor stilistice în opera poetică a lui Eminescu, care n-a rămas fără ecou în evoluția stilului artistic românesc de mai tîrziu.

5.2. Figuri semantice. În această categorie de figuri se încadrează de obicei acele figuri numite *tropi*, care au la bază întrebuințarea unui cuvînt într-un sens diferit de cel obișnuit, propriu : *metafora, metonimia, sinecdoca, litota, alegoria* etc. În interiorul acestor figuri, pot fi operate, însă, alte clasificări, dacă se adoptă criterii diferite ale descrierii lor. Astfel, o metaforă care se bazează pe substituție se realizează la nivelul paradigmatic al limbii (metafora *propriu-zisă* sau *implicită*), în

---

[70] A. Rosetti, *Études linguistiques*, Mouton, The Hague. Paris, 1973, p. 84—85.

[71] *Id.*, *ibid.*, p. 84.

[72] *Id.*, *ibid.*, p. 84. Vezi și Al. Graur, *Sur le symbolisme phonétique*, în *Recueil Lisbonne*, 1959, p. 73—78.

timp ce alta care apare ca determinare a cuvîntului cu care se găsește într-un anumit raport de asemănare semantică se realizează la nivelul sintagmatic al limbii (metafora *explicită* sau *coalescentă*). Pe de altă parte există figuri care se realizează la nivel semantic, fără să presupună un transfer semantic de la un cuvînt la altul (de ex. *antiteza*, considerată din alt punct de vedere figură de cugetare). Antiteza, comparația pot fi analizate însă și ca structuri (presupun o combinare de doi termeni) la nivelul propoziției sau al frazei. Pentru a nu complica și în același timp pentru a nu fragmenta descrierea, convenim să analizăm aici tropii și alte figuri semantice care pot fi descrise și ca figuri de construcție (de ex. antiteza, comparația, epitetul).

5.2.1. Epitetul. Este un termen al unei structuri, exprimat printr-un adjectiv care se referă la un substantiv sau la un verb și substantiv, în raport cu care își relevă funcția determinativă (atributivă sau predicativă) și o anumită valoare stilistică. Există o serie de determinări substantivale (de ex. la nivelul propoziției atribute substantivale, la nivelul frazei propoziții atributive) care, pe plan stilistic, pot fi echivalente cu un epitet adjectival. Cîteva ilustrări : flori cu *miros* (Eminescu, *Frumoasă-i*), păreți cu *colb* (Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*), Privirea-i *ce citește în suflete-omenești (Împărat și proletar)*. Într-adevăr, în exemplele date, determinările substantivale pot fi substituite printr-un echivalent adjectival : *cu miros → mirositoare ; ce citește → cititoare*[73].

O accepție mai largă a epitetului găsim în studiul fundamental *Epitetul eminescian* de Tudor Vianu. Epitetul este un anumit tip de determinare — exprimată prin adjectiv, substantiv, propoziție — a substantivului ori un anumit tip de determinare — exprimată prin adverb, substantiv precedat de prepoziție, propoziție — a verbului.

În descrierea noastră limităm părțile de vorbire prin care se exprimă un epitet la adjectiv și eliminăm noțiunea de epitet din cadrul frazei, exceptînd propozițiile care pot fi echivalente cu un epitet. Nu orice epitet este o figură ; epitetul devine figură cînd determinarea are loc pe baza unei analogii, a unui contrast, a unui raport de contiguitate. De exemplu, sînt figuri : epitetul metaforic : luna *moale (Călin)*, metaforic-personificator : Apa sună *somnoroasă (Freamăt de codru)*, sinestezic : mireasmă *piperată (Călin)*, antitetic *(oximoron)* : neguri *albe (Crăiasa din povești), dulce și fermecătoare* jale *(Scrisoarea V)*.

C a t e g o r i i l e g r a m a t i c a l e a l e e p i t e t u l u i. În poezia de tinerețe, epitetul gerunzial este frecvent utilizat, uneori în poziția rimei : Și pasărea cîntă suspine-*imitîndă* / Ecou-i răspunde cu vocea-i *vuidă (O călărire în zori)*. După 1870, epitetul exprimat prin gerunzii adjectivale acordate apare rar : lebăda *murindă (Epigonii) ;* te apropii *surîzîndă ;* fața mea *pălindă (Noaptea) ;* Două umbre de aripe ce se mișcă *tremurînde (Înger și Demon) ;* cercuri *fulgerînde (Împărat și proletar) ;* cercuri *tremurînde (Scrisoarea* IV). În unele postume : Urmele *strălucinde* ca stele *(Mitologicale)*. Tot în postume, epitetul gerunzial

---

73 Pentru alte construcții echivalente cu un epitet, vezi P a u l a D i a c o n e s c u, *Epitetul în poezia română modernă* (I), în SCL, XXIII (1972), nr. 2, p. 139—141.

apare, însă, și neacordat : Cu *oglinda*-i nemișcată / *Strălucind* sub luna lină *(Miron și frumoasa fără corp)*. După 1874, locul gerunziilor adjectivale pare a fi luat de adjective de proveniență verbală formate cu sufixul *-tor* : rîuri *sclipitoare* ; sărbători *nemuritoare (Călin)* ; priviri *suferitoare (De cîte ori iubito)*.

În unele poezii (antume și postume) din toate perioadele de creație ale poetului, apare epitetul exprimat prin unele substantive cu valoare adjectivală (*copilă, fecioară, regină* etc.). În poezia de tinerețe, Eminescu folosește ca epitat unele adjective compuse : *Roz-alb*-auroră *(O călărire în zori)*.

Propoziții atributive echivalente cu un epitet apar în poezii cu versul lung *(Din străinătate ; Epigonii ; Împărat și proletar ; Călin, Scrisoarea I)* : Și inima aceea, *ce geme de durere*, / Și cîntecul acela, *ce cîntă amorțit*, / E inima mea tristă, *ce n-are mîngîiere*, / E sufletu-mi, *ce arde de dor nemărginit (Din străinătate)* ; Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice, / *Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice, / Ce cu basmul povestește* — veselul Alecsandri *(Epigonii)* ; ochi *ce plîng (Egipetul)* ; Ș-ale rîurilor ape, *ce sclipesc fugind în ropot (Călin)*.

C o n s t r u c ț i a e p i t e t e l o r. Adeseori, în toate perioadele lui de creație, Eminescu folosește serii de epitete, în care sînt coordonați doi, trei sau mai mulți membri, fără să se urmărească totdeauna o gradație a determinării : lumină *blîndă, lină (O călărire în zori)* ; pleiada-ți *auroasă și senină (La mormîntul lui Aron Pumnul)* ; o floare *mîndră, dulce, răpitoare (De-aș avea)* ; C-un glas *tainic, lin, amar (La o artistă)*. Tot în poezia de tinerețe, determinările verbului se construiesc, de asemenea, în lanț : cîntînd *vesel și ușor (De-aș avea)* ; Noaptea vine-ncetișor / *Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor (Misterele nopții)*. Aceste enumerări au, în general, caracter retoric.

Perioada anilor 1870—1976 de creație a poetului este caracterizată de T. Vianu [74] și prin întrebuințarea „epitetului obligator". Construcția epitetelor în lanț continuă să fie frecvent utilizată : visări *dulci și senine ; dulci și mîndre* primăveri *(Epigonii)* ; basme *mistice, adînce, dalbe* ; cu glas *blînd, duios, încet (ib.)* ; somnu-i *cald, molatic, lin (Noaptea)* ; Cu-ale tale brațe *albe, moi, rotunde, parfumate (Noaptea)* ; Ochii ei cei *mari, albaștri*, de blîndețe *dulci și moi (Înger și Demon)* ; schitul *vechi și sfînt (Făt-Frumos din tei)* ; Biserica-n ruină / Stă *cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă (Melancolie)* ; printre gratii luna *moale* / *Sfiicioasă și smerită* și-au vărsat razele sale *(Călin)* ; teiul *vechi și sfînt (Povestea teiului)*.

După 1879 seriile de epitete sînt rare : teiul *sfînt și dulce (O, mamă...)*.

A s o c i e r i l e s e m a n t i c e ș i f u n c ț i i l e e p i t e t e l o r : În lirica română de pînă la M. Eminescu, trăsătura caracteristică a epitetului este generalitatea lui. În ceea ce privește selectarea și combinarea epitetelor, au fost, de asemenea, subliniate stereotipia și convenționalitatea lor. Epitetul stereotip, convențional cu funcție ornantă, impus

[74] *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, 1955, și în *Studii de stilistică*, București, 1968.

prin tradiţie literară, apare şi în poezia lui Eminescu din anii 1866—1869 şi nu dispare complet nici în creaţia de după 1870, fiind mai frecvent în deosebi pînă în anii 1874 / 1876.

Dincolo de unele asocieri semantice impuse prin tradiţie literară, în poezia de după 1870, Eminescu utilizează asociaţia semantică rară a epitetului. T. Vianu[75] precizează : „Raritatea provine din faptul că epitetul şi cuvîntul pe care el îl determină provin din regiuni deosebite şi mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii". Epitetul clasic, care exprimă o însuşire reală a obiectelor, este înlocuit treptat de epitetul nou care evocă însuşiri neaşteptate ale obiectelor, ale fenomenelor, senzaţiilor, stărilor morale etc. : zăpada (term. metaforic) *viorie (Călin),* bulgări *fluizi (Călin),* luna *moale (Călin),* lumină *aromată (Miradoniz),* umbra *umedă (Scrisoarea* V), mireasmă *piperată (Călin), dulce* şi *fermecătoare* jale *(Scrisoarea* V) etc. După remarca lui T. Vianu, epitetele individuale în poezia lui M. Eminescu sînt mai ales epitete r a r e.

Epitetul d e s c r i p t i v, care înfăţişează natura ca aspect, de multe ori nu mai are un caracter generalizator ornant şi nici o funcţie de pură calificare. Epitetul descriptiv în poezia lui Eminescu exprimă aspecte particulare ale naturii sau se detaşează de obiect avînd mai ales o funcţie evocatoare şi simbolică : castelul *singuratic (Călin) ;* Stă castelul *singuratic*, oglindindu-se în lacuri, Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri ; Se înaltă în tăcere dintre rariştea de brazi, Dînd atîta întunerec *rotitorului* talaz. *(Scrisoarea* IV). Reprezentările „rotirii" * aplicate mediului acvatic (comp. mai sus *bulgări* fluizi sau : şi-ntinse-a apei arii În *cercuri* fulgerînde se pleacă lin suflării / A zefirului nopţii şi sună cadenţat. — *Împărat şi proletar* ; Cum aleargă apa-n *cercuri* — *Crăiasa din poveşti* etc.), mediului cosmic *(Cum el din cer o auzi Se stinse cu durere, / ceru-ncepe* **a roti** / *În locul unde piere — Luceafărul),* mediului social-istoric (De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute *Şi în* **roiuri** *luminoase izvorînd din infinit,* / Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit. — *Scrisoarea* I ; Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi ; Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul, În acea nemărginire *ne-nvîrtim* uitînd cu totul Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, — *ib.)* sînt la Eminescu, înainte de Blaga sau I. Barbu, simboluri cu semnificaţii profunde mai ales în poezia *Luceafărul*. În sintagma arbori *răsfiraţi (Cînd amintirile ...),* ideea de „izolare" exprimată prin adjectiv, în ansamblul altor valori stilistice ale poeziei, amplifică, la fel cu expresia *fără soţ* din *Pe lîngă plopii fără soţ ...*, sentimentul de singurătate, tristeţe, nefericire.

Configuraţia peisajului în poezia lui Eminescu cuprinde o gamă largă de elemente ce le oferă natura. Epitetul descriptiv aparţine unor zone senzoriale variate : vizual, auditiv, olfactiv, gustativ, caloric, tactil. Peisajul sculptural (constituit din volume) face loc adeseori celui înfăţişat prin nemărginirea spaţiilor, care impune epitete exprimînd dimensiunea *(larg,*

[75] *Epitetul eminescian,* în *Studii de stilistică,* Bucureşti, 1968, p. 158.

* Comp. la M. C o s t i n *(Viiaţa lumii),* reprezentarea pentru „cursul al lumi." : *trec anii cu* **roată.**

lung, întins etc.), sau se substituie fluidităţilor şi vibraţiilor, acestea impunînd epitete (sau construcţii echivalente cu un epitet) sau elemente lexicale regente ale epitetului specifice : flori *care cînt (Mortua est !)*, de raze roşii *frîngeri (Înger şi Demon), unduioasa* apă sune ! *(Lacul);* Lacul codrilor albastru, / Nuferi galbeni îl încarcă ; / *Tresărind* în cercuri albe / El cutremură o barcă *(Lacul)* Comp. Vino-n codru la izvorul / Care *tremură* pe prund *(Dorinţa);* Lacul care-n *tremur* somnoros şi lin se bate ; Flori albastre *tremur* ude în văzduhul tămîiet *(Călin);* un alb izvor *tremurător (Diana).*

Mai mult decît la înaintaşii săi, se constată la Eminescu predilecţia pentru transpoziţia epitetului senzorial, pentru asocierea lui cu termeni exprimînd aspecte din alte zone senzoriale sau cu termeni (concreţi sau abstracţi) aparţinînd unor zone semantice îndepărtate. Aşadar, adjectivul, în loc să califice simplu substantivul, îl determină pe baza unei analogii (care nu corespunde totdeauna realităţii).

Epitetul *cromatic* [76] este caracteristic în poezia lui Eminescu nu numai prin abundenţa şi varietatea (mai ales în creaţia din perioada 1870—1876, dar şi prin sensurile contextuale pe care le dezvoltă, uneori figurate prin atribuirea unei culori unor obiecte, fenomene etc. care nu sînt susceptibile de culoare : mitele *albastre (Împărat şi proletar)*, vălul *alb* de poezie *(Venere şi Madonă)*, palida înţelepciune *(Epigonii).*

Fără să aibă un sens figurat, adj. *blond* (în vorbirea obişnuită prezintă anumite restricţii de asociere semantică), izolat din asocierile lui obişnuite, actualizează anumite nuanţe semantice dependente de context : raze *blonde (Venere şi Madonă)*, valuri *blonde (Egipetul).*

Epitetul cromatic *redundant:* la răcoarea nopţii *brună (Egipetul)*, noapte *neagră*, negurile *negre (Înger şi Demon).* În poezia lui Eminescu, redundanţa epitetului cromatic este numai aparentă, întrucît termeni care exprimă culoarea „negru" se asociază cu termeni care exprimă culori diferite sau contrastul lui negru *(alb):* Ochi de-*albastru-întuneric (Miron şi frumoasa fără corp); Neguri albe, strălucite* / Naşte luna argintie *(Crăiasa din poveşti); negura cea argintie (Mitologicale).*

Asocierile *sinestezice* [77] realizate în structuri de tipul *subst.* + *adj.* sînt variate în poezia lui Eminescu, poetul dovedindu-se şi prin aceste notaţii un puternic tip senzorial (T. Vianu) : olfactiv + gustativ : *mireasmă piperată (Călin);* vizual + olfactiv : *lumină aromată (Mira-*

---

76 Vezi şi Tudor Vianu, *Epitetul eminescian;* G. I. Tohăneanu, *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu,* în LR, XVI, 1967, pp. 211—219 ; Luiza Seche, *Cromatica eminesciană,* în CL, XVI (1971), nr. 2, p. 371—388 ; Radu Flora, *Cromatica în epitetul eminescian,* în *Tribuna,* anul XIX, 16 ian. 1975, 943 (3), p. 4. Pentru epitetul cromatic în poezia lui Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, vezi Paula Diaconescu, în SCL, XXIII (1972), nr. 3, p. 251—258 ; N. Saramandu, *Despre tehnica realizării sugestiei cromatice (alb, negru), în poezia lui Bacovia,* în *Omagiu Rosetti,* 809—814 ; Al. Husar, *Epitetul arghezian,* IL, XIV, 5, 1963, p. 52—61.

77 Vezi T. Vianu, *op. cit.* ; Mihaela Mancaş, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu,* în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* I, 1962 ; pentru sinestezia în poezia lui T. Arghezi, G. Bacovia, I. Barbu, L. Blaga, vezi Paula Diaconescu, *op. cit.,* p. 258—264.

doniz); vizual (strălucire) + caloric : Țesînd cu *recile-i scîntei* / O mreajă de văpaie *(Luceafărul)*.

Epitetul m o r a l, asociat unui termen care exprimă o realitate fizică, are o funcție evocatoare. De cele mai multe ori, poetul conferă naturii o viață interioară prin atribuirea unor însușiri ale stărilor sufletești. În aceste situații, epitetul moral este un epitet personificator : luna moale *Sfiicioasă și smerită (Călin)*; Luna pe cer trece-așa *sfîntă* și clară *(Sara pe deal)*; S-aud cum *blînde* cad / Izvoarele-ntr-una *(Iar cînd voi fi pămînt)* etc.

I n o v a ț i a î n s e l e c ț i a e p i t e t e l o r. Sfera lexicală la care epitetele se repartizează se lărgește considerabil în poezia lui Eminescu, întrucît poetul nu se mai supune normei tradiționale a alegerii cuvintelor poetice. Epitetul poate înnobila sau nu, poetul depășind astfel eleganța și noblețea stilului poetic de convenientă : *Hîrîită, noduroasă,* stă în colb rîșnița veche *(Călin)*; *gîngavele* glasuri *(Strigoii)*; privirea-*mpăroșată* și la fălci *umflat* și *buget (Scrisoarea* III) etc. Prin asemenea epitete, Eminescu practică în poezie un ton familiar, cultivat îndeosebi în poezia germană [78]. Alteori, poetul preferă termenul tehnic : *microscopice* popoare *(Scrisoarea* I), utilizează formații rare sau personale : neguri *mormîntare (Ondina)*, unda cea *visător-bolnavă (Stam în fereastra susă)* etc.

Spiritul de libertate în crearea unui stil propriu îl apropie pe Eminescu, fără îndoială, de tendințele novatoare ale liricii moderne mai noi.

R e n u n ț a r e a l a e p i t e t. F o l o s i r e a e p i t e t u l u i g e n e r a l i z a t o r î n p o e z i a î n a l t e l o r a b s t r a c ț i u n i f i l o z o f i c e. Chiar după 1874, numărul epitetelor apreciative scade în poezia de dragoste. Numărul lor crește, însă, în *Scrisori, Glossă. T. Vianu* [79] precizează în legătură cu reducerea numărului de epitete apreciative în poezia lui Eminescu : „Faptul că, în cîntecele de dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului, epitetele apreciative se răresc, nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii". După 1879, numărul de epitete scade considerabil. Poezia filozofică prezintă ca trăsătură specifică generalitatea vocabularului, inclusiv a epitetului. În *Glossă*, în elegia filosofică *Cu mîne zilele-ți adaogi* nu se folosesc decît epitete generalizatoare.

5.2.2. Antiteza. Este exprimată prin unități lexicale sau sintactice (la nivelul frazei). În poezia de tinerețe, antiteza exprimată prin termeni lexicali are un caracter facil : De-ai fi *noapte*-aș fi *lumină (O călărire în zori)* etc.

În poezia de deplină maturitate artistică a poetului, antiteza la nivel lexical se realizează adeseori prin structuri lexicale complexe, care depășesc un contrast strict între două unități lexicale aparținînd aceleiași părți de vorbire : Țesînd cu **recile-*i* scîntei** / *O mreajă de* **văpaie** *(Luceafărul)*; Dulci cuvinte *ne-nțelese, însă pline de-nțeles (Călin)*. Un termen

---

78 Cf. C h. B r u n e a u, *Petite histoire de la langue française*, Paris, 1962, p. 52.
79 *Studii de stilistică*, p. 154.

al antitezei este reliefat adeseori printr-o figură de construcție (de ex. repetiția realizată ca anaforă, epiforă, anadiploză). Reliefarea unui termen construit antitetic prin anadiploză : *Anii* tăi se par ca **clipe**, / **Clipe** dulci se par ca *veacuri (O rămîi)*. Caracteristic stilului eminescian este și procedeul de „plasticizare a contrastelor“ prin folosirea în același context a unor serii antonimice în care cel de-al doilea termen este un derivat al primului : *Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită / Unor lucruri n-existente ; carte tristă și-ncîlcită, Ce mai mult o* **încifrează** *cel ce vrea a* **descifra** *(Epigonii) ; La-nceput, pe cînd* **ființă** *nu era, nici* **neființă** (*Scrisoarea* I). Începînd cu 1870, antiteza devine o figură de bază a stilului poetic eminescian și se realizează și la nivelul compozițional al celor mai multe poezii. Antiteza nu se mai realizează ca simplă figură, ci dobîndește un caracter simbolic. Astfel contrastul *noapte-lumină (zi)*, care se realizează prin termeni variați incluși în cele două cîmpuri semantice, definesc nu numai structura temperamentală a poetului, dar și anume simboluri [80] ale poeziei sale filozofice (de ex. *noapte* „veșnicie“, liniștea uitării“), ca și antiteza *cer pămînt (mare)* etc. (Cf. poezia *Luceafărul*).

Pe planul frazei, antiteza se realizează prin propoziții adversative : *Ghirlanda* **n**-*aș alege-o de flori plăpînde, june, /* **Ci** *falnica cunună a bardului bătrîn ; Eu* **n**-*aș alege lira vibrîndă de iubire, /* **Ci** *ceea care falnic îmi cîntă de mărire. / Plăcută-i a ghirlandă-sublimă* **însă** *este / Cununa cea de laur, / ce sîntă-se-mpletește Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce, /* [...] / *Sublim* **însă** *e cîntul cînd țipă și ia-n goană (La Heliade)*. Aici, construcția antitetică are, evident, caracter retoric. **Nu** *voi sicriu bogat,* **Ci**-*mi împletiți un pat / Din tinere ramuri (Mai am un singur dor)*.

5.2.3. Metonimia (transferul semantic presupune un raport de contiguitate : efect-cauză, gen-specie, parte-întreg [ultimul transfer este denumit prin termenul de *sinecdocă*] etc.). Cu modificări de semnificație, metonimia se realizează ca figură în toate perioadele de creație poetică ale lui Eminescu, fără să aibă, însă, ponderea metaforei și a construcțiilor metaforice : *Metalica, vibrînda a clopotelor* **jale** *(La mormîntul lui Aron Pumnul) ; I-atinge mînile pe piept / Î-nchide* **geana** *dulce (Luceafărul) ; Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftînd din greu suspină : — O, dulce-al* **nopții** *mele domn, De ce nu vii tu ? Vină ! (Luceafărul) ; Străin la vorbă și la port / Lucești fără de viață, Căci eu sînt vie, tu ești mort, / Și* **ochiul** *tău mă-nghează (ib.)*.

O specie de metonimie la care Eminescu apelează cu predilecție în poezia de tinerețe este *antonomasa*, figură care constă în înlocuirea unui nume comun printr-un nume propriu sau în înlocuirea unui nume propriu printr-un nume comun. Aluzia mitologică prin care se realizează de obicei antonomasa în poezia de tinerețe a lui Eminescu reflectă de obicei o tendință clasicizantă de animizare sau de personificare a elementelor naturii : **Ca Eol** *ce zboară prin valuri și țipă ; Iar* **Eco** *își rîde de blîndele plîngeri (O călărire în zori) ; Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană* **Eol** *dulce, / Cînd silfele vin jalnic prin lilii să se culce (La Heliade)*.

---

[80] Vezi, de ex., Flora Șuteu și Victor G. Velculescu, ***Tipuri de antiteză în „Luceafărul“ sugerate de o analiză numerică la calculator***, în ***Caietele Eminescu***, I, p. 150—163.

5.2.4. Personificarea are în poezia de tinerețe un caracter convențional : rîul *suspină (O călărire în zori)*. În poezia de tinerețe, epitetele personificatoare sînt utilizate sporadic : *gemîndul* uragan *(Amorul unei marmure)*, cîmpii-i *rîzători (Din străinătate)*. Caracteristică este personificarea printr-un procedeu retoric : *apostrofa : Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină (La mormîntul lui Aron Pumnul) ; Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie. Alegoria*, la care au apelat deopotrivă clasicii și romanticii — Boileau, V. Hugo, de ex. — se produce prin animizarea sau personificarea unui concept abstract. Are putere de sugestie redusă. De ex. Eminescu animizează speranța, blestemul : *Blestemul mizantropic cu vînăta lui gheară (Junii corupți)*. În poezia de maturitate, alegoria se realizează la nivelul poemului liric (de ex. *Luceafărul)*. În creația artistică de maturitate, personificarea elementelor din natură *(codrul, teiul, izvorul)* dobîndește o valoare simbolică.

5.2.5. Comparația este o figură frecventă în poezia lui Eminescu[81] și se menține în toate perioadele de creație ale poetului. Există, însă, o evoluție a structurilor comparative și o evoluție a funcției termenului comparant (de la sensibilizarea spiritualului și spiritualizarea sensibilului la plasticizarea obiectului concret, de ex.).

C o n s t r u c ț i a c o m p a r a ț i i l o r[82]. De obicei, comparația are sau poate fi redusă la *a)* o structură *ternară* (comparatul-comparantul-însușirea lor comună) sau *b) binară* (comparatul și comparantul) cînd însușirea dintre doi termeni în raport de comparație rămîne subînțeleasă.

a) *Calul* ei *cel alb ca neaua (Făt Frumos din tei)* ; Atunci *tu* prin întuneric te apropii surîzînd, / *Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară (Noaptea...)* ; O ! dezmiardă, pîn'ce fruntea-mi ieste netedă și lină, / O ! dezmiardă, pîn-ești *jună ca lumina cea din soare,* / Pîn-ești *clară ca o rouă*, pîn-ești *dulce ca o floare (ib.)* etc. Dintre adjectivele cromatice, *alb* pare a atrage cele mai numeroase comparații. Se mai construiesc frecvent cu comparații adjectivele-epitet preferate ale poetului : *dulce, blînd, adînc* etc.

Adverbele exprimă, ca și adjectivele, însușirea pe baza căreia are loc comparația : și glasul meu răsună *tînguios / Ca tristul glas de vînt încet-încet (În liră-mi geme și suspin-un cînt) ;* De lumină *ca tîlharii / se ferește binișor (Pajul Cupidon)*. Alteori, nu determinarea verbului, ci verbul însuși constituie însușirea pe baza căreia are loc o comparație : **Precum** *Atlas în vechime* **sprijinea** *cerul pe umăr,* **Așa** *el* **sprijină** *lumea și vecia într-un număr (Scrisoarea* I*)*. În structura comparantului, verbul poate fi subînțeles : *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri (Trecut-au anii...) ; epocele se-nșiră ca mărgele pe ață (Scrisoarea* II*)*.

b) Cu doi ochi *ca două basme* mistice, adînce, dalbe *(Epigonii) ; Părea un tînăr voievod* / Cu păr de aur moale *(Luceafărul)* ; Iarba *pare*

---

81 Pentru perioada de tinerețe, vezi G. I. T o h ă n e a n u, *op. cit.*, p. 100 și urm. ; vezi și G h. B u l g ă r, *Comparația la Eminescu*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963, p. 269—284 ; Acad. A l. R o s e t t i și I o n G h e ț i e, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, 1969, p. 338—339.

82 Pentru structura complexă a comparației vezi J e a n C o h e n, *La comparaison poétique*, în *Langages*, Paris, 12, 1968, p. 43 și urm.

de omăt (Călin). În ultimele două exemple, verbul *părea* exprimă (nu sugerează) caracteristica aparentă atribuită prin comparant unui fenoment, obiect etc.

La nivelul frazei, o construcție comparativă specifică stilului poetic eminescian este propoziția *comparativă ireală* ; Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / *Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. (Melancolie)* ; Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit, / *Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit, / Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți (Despărțire).*

În poezia de tinerețe, întinderea, enumerarea comparațiilor constituie adeseori o marcă a retorismului. După 1870/1874, construirea comparațiilor în serii apare mai rar. Comparația este puternic concurată de mtaforă sau dispare în unele poezii cu stil abstractizant al exprimării înaltelor generalizări. Altele o mențin, însă, realizată de obicei la nivelul frazei : *Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma,* / **Precum** *cînd soarele apune / El și răsare undeva (Cu mîne zilele-ți adaogi...)* sau la nivelul propoziției în asocieri semantice de o puternică materializare, concretizare a ideii (comp. *Scrisoarea* I). Poezia *La steaua* este structurată binar pe baza unei comparații : „icoana stelei cea murit“ / „al nostru dor“ dispărut „în noapte-adîncă“. Însușirea comună este *lumina* (stelei apuse și a „stinsului amor“). Pozia nu are însă o semnificație închisă, nu se reduce la exprimarea relației dintre un fenomen astral și o stare morală. Ea poate sugera înțelesuri mai adînci, de maximă generalitate și abstracție filozofică : raportul între prezență și absență, între invizibil și vizibil etc.

A s o c i e r e a s e m a n t i c ă a t e r m e n i l o r c o m p a r a ț i e i. În poezia anilor 1866—1869, în general comparațiile au caracter convențional (vezi, de ex., poeziile *De-aș avea, Misterele nopții).* Unele comparații au caracter livresc, prețios, ceea ce imprimă stilului o notă de artificialitate. Adeseori comparantul este un termen abstract. După 1870, este manifestă tendința de a folosi termenul concret al comparantului (cu funcție de sensibilizare a spiritualului — după expresia lui T. Vianu — cînd comparatul este un termen abstract sau de plasticizare a sensibilului — cînd termenul comparat este un termen concret). Funcția de spiritualizare a sensibilului (comparantul este un termen abstract, iar comparatul un termen concret) se realizează propriu-zis tot în această perioadă de creație a poetului, cînd comparația nu mai are un caracter pur ornant.

Comparantul este un termen abstract : Azi a mea iubire e-atîta de curată / *Ca farmecul* de care tu ești împresurată *Ca setea cea eternă* ce-o au după olaltă / Lumina de'ntunerec și marmura de daltă *(Nu mă înțelegi).* Comparația este retorică, adecvată procedeelor retorice ale acestei poezii ; *Ca o poveste*-uitată Arald în minte-i sună *(Strigoii)* ; Și nu e blînd *ca o poveste* / Amorul meu cel dureros *(Te duci...).* Termenul abstract dă adîncime primului termen : Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare, Splendid *ca o ironie* cu priviri nepăsătoare... *(Scrisoarea I)* ; Pan, finul Pepelei, cel isteț *ca un proverb (Epigonii)* ; Cu doi

ochi *ca două basme* mistice, adînce, dalbe *(ib.)*. Termenul abstract conferă noblețe primului termen : Braț molatic *ca gîndirea* unui împărat poet *(Venere și Madonă)*.

Comparatul este un termen concret : Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă În cuplete de teatru s-o desfaci *ca pe o marfă (Scrisoarea* II); Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare, Unele-albe, nalte, fragezi, *ca argintul de ninsoare,* / Alte roșii *ca jeratec,* alte-albastre, *ochi ce plîng (Egipetul)*; comp. și metafora explicită : În ochii albaștri, *mari lacrimi a mării (Diamantul Nordului)*; O, tu crai cu barba-n noduri *ca și cîlții cînd nu-i perii (Călin)*; Căci era un întuneric *ca o mare făr-o rază (Scrisoarea* I); Punctu-acela de mișcare, mult mai slab *ca boaba spumii (ib.)*; *Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, / Mii de fifre viorie ce cu raza încetează,* / **Astfel,** *într-a vecinicie noapte pururea adîncă,* / Avem clipa, avem raza, care tot mai *ține încă... (ib.)*; Soarele ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș , Cum se-nchide *ca o rană* printre nori întunecoși *(ib.)*; *Ca și frunzele de toamnă* toate stelele au pierit *(ib.)*.

5.2.6. Metafora.[83] **Construcții metaforice. Metafora simbolică.** Metafora constituie, față de comparație, un proces de abstractizare mai înalt în construirea unei imagini care presupune un transfer semantic de la un semnificant la altul, pe baza unei însușiri comune a noțiunilor pe care ele le exprimă sau a obiectelor pe care ele le denumesc.

Metafora **explicită** presupune în enunț prezența atît a termenului care constituie imagine, cît și a termenului propriu.

a. *Metafora apozitivă.* Visuri trecute, *uscate flori (Amicului F.I.)*. Între anii 1870—1876, în poezia lui Eminescu crește numărul metaforelor apozitive : *Liră de argint,* Sihleanu, — Donici *cuib de-nțelepciune (Epigonii)*, Ștefan cel Mare, *Zimbrul sombru și regal (ib.)*; Flori, *juvaeruri* în aer, sclipesc tainice în soare *(Egipetul)*. Acest tip de metaforă se menține și în perioada următoare : Și somnul, *vameș vieții,* nu vrea să-mi ieie vamă *(Se bate miezul nopții)*; *Preot rămas din a vechimii zile, / San Marc sinistru miezul nopții bate (Veneția)*.

b. *Metafora predicativă.* După 1870 crește și numărul metaforelor predicative (cu funcția sintactică a unui nume predicativ sau a unui element predicativ suplimentar) exprimate prin substantive. După cum s-a mai remarcat, cele mai multe dintre ele au o valoare aforistică, exprimînd uneori lapidar atitudinea poetului față de lume și societate : Sufletul vostru : *un înger,* inima voastră : *o liră (Epigonii)*. Ce e poezia ? *Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea (ib.)*; O, moartea *e un haos, o mare de stele,* / Cînd viața-i *o baltă de vise rebele (Mortua*

---

83 Cf. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică,* București, 1957, p. 62—117; Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție, *op. cit.,* p. 339—346.

est !); vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi *(Împărat și proletar);* Chiar moartea însăși e-o părere / Și *un visternic de vieți (Cu mîne zilele-ți adaogi); O raclă* mare-i lumea. Stelele-s *cuie* / *Bătute-n ea* și soarele-i *fereastra* / *La temnița vieții (Demonism).*

c. *Metafora atributivă* (atribut substantival prepozițional, atribut substantival în genitiv) : fruntea-i *de crin (O călărire în zori);* Cînd torsul s-aude l-*al vrăjilor caier (Mortua est !);* cu mînile *de ceară (Înger și demon); cuibar rotind de ape (Călin).*

Adeseori termenul regent al unei determinări substantivale (atribut genitival, atribut propozițional) constituie o figură : *cristalul* pîrăului de-argint *(Din străinătate), oglinda-i* de unde *(O călărire în zori),* al vremilor *vad (Egipetul), unde* de popoară *(Egipetul), oceanele* de stele *(Epigonii)* etc. Asemenea construcții sînt frecvente în toate perioadele creației poetice eminesciene.

Construcția metaforică apare ca rezultat al substituirii unui semn prin altul care contractează raporturi sintactico-semantice în cadrul unei sintagme atributive (de ex. *unde de popoară* „succesiuni [generații] de popoare", *oceanele de stele* „bolta înstelată").

Valoarea unei imagini nu rezidă atît în materializarea gîndirii respectiv în plasticizare, cît mai ales în imprecizie, în posibilitatea ei de s u g e s t i e : de ex. subst. *unde* sugerează fluiditatea, curgerea și, prin sintagma în care apare, poate sugera unificarea obiectelor, fenomenelor care se găsesc pe trepte diferite de evoluție, ca fiind supuse aceleiași legi ; subst. *oceanele* sugerează întinderea nemărginită, dar și fluiditatea, iar prin culoare puritatea, veșnicia (ca și culoarea „negru" cu care uneori este asociată : ochi de-*albastru-întuneric ;* apoi *noaptea* lor *albastră,* a lor d u l c e v e c i n i c i e), misterul (comp. opoziția : O, moartea e-un haos, *o mare de stele,* / Cînd viața-i *o baltă de vise rebele* sau metafora : Iar în ochii ei a l b a ș t r i / Toate *basmele* s-adună ; cf. și asocierea de termeni : *taina ochilor albaștri*). Exemplificarea demonstrează că interpretarea conotativă a unui context se sprijină adeseori pe interpretarea unor structuri în ansamblul creației unui poet. Se descoperă astfel stilul ca v i z i u n e la nivel *local* și *global* al creației sale poetice și se stabilesc *structurile stilistice izomorfe* ale unui stil individual artistic.

Adeseori, într-o construcție metaforică, sensul termenului propriu nu rămîne nealterat. Astfel, în sintagmele *a valurilor sfadă, ale undelor gure (Egipetul),* termenii metaforici *sfadă, gure* realizează o personificare, suprimă marca semantică *„apersonal"* în semnificația cuvintelor care le determină.

Metafora **implicită** presupune substituirea termenului care exprimă obiectul comparat cu termenul care constituie imaginea ; cerul d-Egipet desfăcut în *foc* și *aur (Egipetul) ;* Se-nserează... Nilul doarme și ies stelele din *strungă,* / Luna-n mare își aruncă chipul și prin nori le-alungă. *(Egipetul) ;* Apare luna mare *cîmpiilor* azure *(Împărat și proletar).* După 1870, metaforele implicite se înmulțesc și surprind prin posibilitatea mărită a sugestiei.

Noutatea limbajului metaforic în poezia lui Eminescu după 1870 constă în realizarea metaforei simbolice.

Metafora simbolică „ilimitată, fără echivalent într-un termen univoc şi precis"[84] realizată la nivel c o n t e x t u a l se asociază cu *metafora simbolică globală (absolută)* care e poemul întreg (*Floare albastră, Luceafărul, La steaua* etc.). Găsim aici un motiv în plus de a sublinia faptul că stilul poetic modern nu mai poate fi înfăţişat pur şi simplu ca o chestiune de tehnică ; stilul devine o problemă de v i z i u n e.

Cîteva ilustrări ale metaforei simbolice la nivel contextual : Ideal pierdut în *noaptea* unei lumi ce nu mai este, / Lume ce gîndea în *basme* şi vorbea în *poezii (Venere şi Madonă)*; Apare luna mare cîmpiilor azure, / Împlîndu-le cu *ochiul* ei mîndru, triumfal *(Împărat şi proletar)*; Şi-n *roată* de foc galben stă faţa-i ca un semn *(ib.)*, Al lumii-ntregul *sîmbur (ib.)*; Iar în ochii ei albaştri Toate *basmele* s-adună. *(Crăiasa din poveşti) etc.* Expresivitatea unei figuri, aici a metaforei, este condiţionată şi de contextul poetic mai larg în care ea constituie imagine. Există un fel de presiune a contextului semantic, gramatical, fonetic, ritmic etc. asupra cuvîntului ale cărui virtuţi expresive pot deveni, teoretic, nelimitate.

O altă inovaţie a stilului metaforic al lui Eminescu priveşte contextul semantic de realizare a metaforelor. Anomalia semantică (asocieri semantice denotativ — incompatibile) se găseşte într-un raport de opoziţie graduală cu anomalia semantică a termenilor în poezia română modernă dinainte de 1870 Inovaţia în asocierea semantică de termeni se datorește, printre altele, faptului că în mare parte poezia lui Eminescu este, într-un sens larg, o poezie a c o r e s p o n d e n ţ e l o r. Astfel corespondenţa dintre zone senzoriale diferite explică asocierile *sinestezice*; corespondenţa dintre stări (morale sau fizice) în contrast explică în parte *oximoronul*; corespondenţa dintre stări morale și diferite aspecte, fenomene ale naturii pot genera, de asemenea, unele anomalii semantce în asocierea de termeni. Există în poezia lui Eminescu corespondențe cu conotaţii, însă, mai adinci : *cer-pămînt* (inclusiv corespondenţa *astral-uman*; Luceafărul este un intermediar între cer și pămînt), *material-ideal* (explică în parte metafora abstractă pentru obiecte concrete), *real-ireal* etc. care aduc modificări mai profunde în evoluţia limbajului figurant eminescian, în ceea ce privește structura și funcţiile lui.

S i n o n i m e m e t a f o r i c e. Sinonimia metaforică poate fi analizată la nivel global sau la nivel contextual. De ex., la primul nivel, se pot stabili cîmpurile semantice ale metaforelor folosite pentru același obiect : de ex. metaforele cerului înstelat, ale lunei etc. în ansamblul poeziei eminesciene. La nivel contextual pot apărea, pentru același obiect, metafore diferite. În poezia de tinereţe a lui Eminescu, o asemenea serie metaforică are, de obicei, caracter retoric : Se stinse un *luceafăr*, se stinse o *lumină*, / Se stinse-o dalbă *stea*! *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*. Seria metaforică se asociază cu construcţia antitetică : O, moartea e-*un haos, o mare de stele*, / Cînd viaţa-i *o baltă de vise rebele*; / O, moartea-i *un secol cu sori înflorit*, / Cînd viaţa-i *un basm pustiu şi urît (Mortua est !)*.

---

[84] Cf. T u d o r V i a n u, *Despre stil şi artă literară*, Bucureşti, 1965, p. 108.

În poezia *Egipetul,* zidirile antice ale Memfisului sînt *„gîndiri arhitectonici“* sau Memfis se înalță „argintos gînd al pustiei“. În poezia *Melancolie,* luna este „regina nopții moartă“, ‚al nopților monarc“.

Stabilirea la nivel global a metaforelor pentru același obiect este interesantă, întrucît pune în lumină direcția gîndirii și a sensibilității poetului. Se constată, la Eminescu, în general o relativă echivalență semantică a metaforelor utilizate pntru același obiect. Astfel, dintre metaforele **lunii** menționăm : *regina* (nopții), *regina cea bălaie, monarc* (al nopților), *stăpînă (a mării), disc, stăpînitor de ape, doamna mărilor ș-a nopții, Atotștiutoarea* sau : *roată de foc galben,* comparația *vatră de jăratic.* Epitetele cromatice pentru lună sînt : *argintie* (comp. și luna *argintește* tot Egipetul antic) ; *albă, bălaie, blondă* (față de *galben,* ultimele două epitete realizează sensuri conotative).

Dintre metaforele **ochilor** (albaștri) menționăm : În ochii albaștri, *mari lacrimi a mării (Diamantul Nordului);* Iar în ochii ei albaștri / Toate *basmele* s-adună *(Crăiasa din povești);* Privindu-mă cu ochii, în care-aveai *un cer (Strigoii);* Nu-ți mai scurge ochii tineri, *dulcii cerului fiaștri,* / Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri / Stele rare din tărie cad ca picături de argint, / Și seninul cer albastru mîndru lacrimile-l prind ; *(Călin);* Apoi noaptea lor *albastră,* a lor dulce vecinicie, / Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie *(Călin).* Dar ochii, *stele negre,* întunecați sclipesc *(Povestea magului călător în stele);* comparația : ochi *ca două basme mistice, adînce, dalbe (Epigonii).*

Pentru interpretarea sensurilor conotative ale unor termeni nefigurați în poezia lui Eminescu ni se pare interesant, de exemplu, să amintim aici o metaforă a **florilor albastre** sau un epitet al lor : flori albastre, *ochi ce plîng (Egipetul);* Flori albastre *tremur ude (Călin).*

Culorile *albastru, blond (bălai, galben),* epitete cromatice fundamentale în realizarea unui portret, sînt asociate frecvent elementelor din natură : lună *bălaie,* flori *albastre ;* Lacul codrilor albastru / Nuferi *galbeni* îl încarcă etc. Culoarea *albastru* este asociată adeseori categoriei de „fluiditate“ *(apa,* norul etc. sînt metafore ale ei) și de „mister“.

G r e f e m e t a f o r i c e[85]. Un termen metaforic poate constitui un factor de dinamizare contextuală : Trecut-ai cînd ceru-i c î m p i e senină, / Cu *rîuri* **de lapte** și *flori* **de lumină,** / Cînd norii cei negri par sombre p a l a t e / De luna *regină* pe rînd **vizitate** *(Mortua est !).* În primele două versuri, metafora cerului [c î m p i e senină] constituie modificatorul principal inițial al raporturilor semantice în succesiunea cuvintelor. Substantivele *rîuri, flori* își pierd sensul de bază și dobîndesc altele contextual-conotative (metaforice), ceea ce le permite asocirea cu determinanții metaforici **de lapte, de lumină.** Deci imaginile rezultă una din alta. Aceeași construcție cu dezvoltări ale metaforelor una din alta *(grefă metaforică)* apare și în ultimele două versuri. Metafora norilor [sombre p a l a t e] face posibilă determinarea subst. *luna* prin epitetul metaforic *regină* ; personificarea lunii, realizată prin acest epitet, explică participiul trecut cu sens pasiv **vizitate** care pune în valoare imaginea

---

[85] Cf. T u d o r V i a n u, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi,* în *Studii de stilistică,* p. 276—280.

lunii personificate printr-un atribut generat de metafora precedentă, p a l a t e. Grefele metaforice apar în poezia lui Eminescu mai als în anii de creaţie 1870—1876.

Sub raportul construcţiilor, al asocierilor semantice, al funcţiei ei, Eminescu eliberează imaginea metaforică de generalitate, de convenţionalism şi stereotipie, de caracterul ei pur ornant, integrînd-o unui limbaj de sugestie.

5.3. Figuri de construcţie. Eliminarea instrumentelor gramaticale sau, dimpotrivă, adăugarea lor excesivă constituie abateri de la o regulă normală de construcţie şi, deci, amîndouă fenomenele sînt interpretate ca figuri : *asindetonul* (suprimarea termenului de legătură dintre două propoziţii) cu pondere deosebită în poezia de maturitate a lui Eminescu şi *polisindetonul* (reluarea aceluiaşi termen de legătură pe lîngă propoziţii sau părţi de propoziţie succesive). În poezia de tinereţe, polisindetonul se înscrie printre alte tipuri de construcţii retorice : *De* ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / *De ce* nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu *(Amorul unei marmure)*. În perioada de maturitate, polisindetonul nu mai este subordonat de obicei retorismului : *Şi dacă* ramuri bat în geam / *Şi dacă* stele bat în lac *Şi dacă* norii deşi se duc *(Şi dacă...)*; În adîncu-i se pătrunde / *Şi* de lună *şi* de soare / *Şi* de păsări călătoare, / *Şi* de lună *şi* de stele *Şi* de zbor de rîndunele / *Şi* de chipul dragei mele *(La mijloc de codru...)*.

Polisindetonul este o formulă a r e p e t i ţ i e i, figură specifică stilului poetic eminescian[86], atît prin structurile ei variate, cît şi prin funcţia expresivă, adeseori simbolică, pe care o realizează.

După natura elementelor lexicale prin care se realizează repetiţia am reţine în primul rînd *figura etimologică*, înţeleasă aici în sens larg, ca actualizare în acelaşi context a unor cuvinte din aceeaşi familie : *morţi* sînt cei *muriţi (Împărat şi proletar)*; *Vom visa un vis ferice (Dorinţa)*; Singur fuse *îndrăgitul*, singur el *îndrăgitorul (Călin)*; De-atunci, *învingătoareo*, iubit-ai pe *învins (Strigoii)*; El este m o a r t e a m o r ţ i i şi *învierea vieţii ! (Rugăciunea unui dac)*. Comp. şi *poliptotonul* : *unul* erau *toate* şi *totul* era *una* realizat în structură chiasmică. „La-nceput, pe cînd *fiinţă* nu era, nici *nefiinţă*, / Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă, / Cînd *nu s-ascundea* nimica, deşi tot era *ascuns*.. / Cînd *pătruns* de sine însuşi odihnea *cel nepătruns*. / Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ? / N-a fost lume *pricepută* şi nici minte *s-o priceapă*, / Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază, / / Dar nici *de văzut* nu fuse şi nici ochi care *s-o vază*. / Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-a se *desface*, / Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace !..." *(Scrisoarea I)*. Aici repetiţia este un mijloc de reliefare a ideii prin tehnica plasticizării de contraste, cu efecte uneori de apofonie şi cu funcţia de realizare a unei expresii enigmatice.

Repetiţia sinonimică sau omonimică (aceasta din urmă şi cu efect de sonoritate) : *Unde* soarele pătrunde / Printre ramuri a ei *unde*, / Ea în valuri sperioase / Se azvîrle *(Freamăt de codru)*.

---

86 Cf. P a u l a D i a c o n e s c u, *Repetiţia, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, în „Limbă şi literatură", III, 1957, nr. 3, pp. 27—48; G. T o h ă n e a n u, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965, p. 80—85.

După poziţia elementelor repetate reţinem următoarele tipuri de repetiţie : *anadiploza, anafora* şi *epifora* (ultimele două apar în poezia lui Eminescu adeseori asociate).

Anadiploza poate avea o funcţie de accentuare a unui cuvînt, dar este motivată adeseori de necesităţi ale versificaţiei : De-aş avea o porumbiţă, Cu chip alb de *copiliţă*, *Copiliţă* blîndişoară / Ca o zi de primăvară *(De-aş avea ...)*; şi plîngînd înfrînă *calul*, *Calul* ei cel alb ca neaua *(Făt-Frumos din tei)*.

Anafora şi *epifora* : *Mereu* se vor tot bate, tu vei dormi *mereu* / *Mereu* va creşte umbra-i, eu voi dormi *mereu*. / *Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu (O, mamă...)*. Asocierile contrastive de propoziţii prin care se exprimă ideea de veşnică iteraţie a fenomenelor naturii alăturată ideii de „eternă pace", a cărei metaforă este somnul (cf. vb. *dormi*), sînt sugestiv închise prin plasarea adv. *mereu* la începutul şi sfîrşitul versurilor r e f r e n.

Chiasmul este un tip de paralelism sintactic realizat prin încrucişarea termenilor aparţinînd aceleiaşi sintagme : Două *umbre de aripe* ce se mişcă tremurînde, Două *aripe de umbră* către ceruri ridicate *(Înger şi Demon)*. Este o figură utilizată de poeţii anteriori. Chiar din exemplul dat se poate observa că în poezia lui Eminescu chiasmul nu este un simplu ornament al stilului, ci are o motivare superioară : *Luna umbrei, umbra lunei* / Se amestec, se-nfăşoară *(Luna iese dintre codri)*; Cînd prin această lume să trecem ne e scris / *Ca visul unei umbre şi umbra unui vis (Despărţire)*; Să faci *din viaţa mea un vis* / *Din visul meu o viaţă (S-a dus amorul)*; *Femeie între stele şi stea între femei (Din valurile vremii)*; Căci toţi *se nasc spre a muri* / *Şi mor spre a se naşte (Luceafărul)* etc.

Ideea de rotire, de cerc închis este sugerată şi prin repetiţie (chiasm, anaforă-epiforă etc.) : *Din cahos* Doamne-a m a p ă r u t / Şi m - a ş î n t o a r c e - n *chaos* ... / Şi *din repaos* m - a m n ă s c u t, m i - e s e t e *de repaos*; Dar *piară oamenii cu toţi*, *S-ar naşte iarăşi oameni*; Cînd *valuri* a f l ă î n m o r m î n t / R ă s a r î n u r m ă *valuri*; *Un soare* de s - a r s t i n g e - n cer / S - a p r i n d e iarăşi *soare*; Părînd pe veci a răsări / Din urmă moartea-l paşte, / Căci toţi *se nasc spre a muri* / Şi *mor spre a se naşte (Luceafărul)*.

6. Concluzii. Din prezentarea aspectelor privind evoluţia limbii şi a stilului în poezia lui Eminescu, putem rezuma, în concluzie, contribuţia poetului la dezvoltarea limbii poeziei române moderne : a lărgit sfera vocabularului şi a construcţiilor, suprimînd deosebirile dintre termenii poetici şi termenii nepoetici ai limbii comune ; a realizat fuziunea dintre izvoarele moderne de inspiraţie şi cele autohtone (mai ales folclorice) ; a eliberat stilul poetic de convenţionalism şi artificialitate ; a cultivat poezia inefabilă, cu stări de conştiinţă profunde exprimabile pe calea unui limbaj de sugestie. Sugestia colorată sau sugestia muzicală a modernilor nu a rămas străină în poezia lui Eminescu. Cuvîntul (figurat sau nefigurat) este depozitarul unei mari cantităţi de virtualităţi sugestive.

Din bogata și variata bibliografie asupra operei artistice a lui M. Eminescu, mai adăugăm aici, la lucrările deja citate, cîteva studii care abordează opera eminesciană sub aspect lingvistic și stilistic sau care prezintă, pe lîngă alte probleme abordate, și observații relativ bogate privitoare la limba artistică a lui Eminescu. Ciura Alexandru, *Eminescu și Coșbuc,* Blaj, 1903 ; Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu,* în *Studi sulla Romania,* Napoli, 1923, p. 281—337 ; G. Bogdan-Duică, *Prefața* la ediția Eminescu, *Poezii,* București, 1924 ; Grigore Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu,* în „Buletinul Institutului de filologie română", Iași, III ; G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului,* în *Studii literare,* București, 1930, p. 151—202 ; I. M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri,* București, 1936 ; Liviu Russu, *Estetica poeziei lirice,* 1937 ; ed. a III-a, București, 1969 ; D. R. Mazilu, *Luceafărul lui Eminescu. Expresia gîndirii, text critic și vocabular,* București, 1937 ; G. Călinescu, *Mihail Eminescu,* 1850—1889. *Poetul național,* în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* București, 1941, p. 385—418 ; G. Călinescu, *Eminescu făuritor al limbii literare,* în *Mihai Eminescu, Studii și conferințe cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului,* București, 1950, p .79—91 ; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* București, 1941, p. 101—110 ; Tudor Arghezi, *Eminescu,* 1943 ; D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană,* 1943 ; Gavril Istrate, *Eminescu și limba populară,* IN, III, 1—2, p. 127—144 ; Șt. Cuciureanu, *Reflexe eliadiste în poezia de început a lui Eminescu,* în „Studii și cercetări științifice, Filologie, Iași, anul VII (1956), fasc. I, p. 47—61 ; Liviu Onu, *Eminescu și problemele limbii literare,* în „Steaua", 3, 1956, p. 93—97 ; Perpessicius, *Eminescu și contemporanii,* în *Mențiuni de istorie literară și folclor,* București, 1957, p. 72—85 ; *Proza literară a lui Eminescu, ib.,* p. 305—347 ; Tudor Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu,* în LR, VII (1958), nr. 6, p. 29—39 ; Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în opera lui Mihail Eminescu,* în LR, X, 1961, nr. 1, p. 43—57 ; *Id., Limbajul poetic eminescian în variantele „Scrisorii III",* în LL, VIII (1964), p. 147—168 ; V. Sofroni, *Sinonimia unor forme verbale — procedeu al măiestriei artistice la Eminescu,* în SC Șt. (Iași), XIII, (1962), 2, p. 155—166 ; R. Jakobson și B. Cazacu, *Analyse du poème „Revedere" de Mihai Eminescu,* în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* I, 1962, p. 47—53 ; Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell' assoluto,* Modena, 1962 ; A. Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu,* Paris, 1963 ; Al. Andriescu, *Limbajul satiric eminescian,* în IL, XV (1964), 5, p. 79—84 ; G. Ivănescu, *Problemele limbii lui Mihail Eminescu,* în „Orizont", nr. 5, 1964, p. 101—107 ; Eugen Simion, *Proza lui Eminescu,* EPL, București, 1964 ; vol. colectiv *M. Eminescu, I. Creangă — Studii,* Universitatea Timișoara, Facultatea de filologie, 1965 ; Mihai Pop, *M. Eminescu și folclorul,* în LL, 9, 1965 ; T. Vianu, *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu,* în *Studii de literatură română,* EDP, București, 1965 ; G. N. Dragomirescu, *Despre măiestria artistică a rimei eminesciene,* LR, XVI (1967), nr. 1 ; D. Irimia, *Aspecte stilistice ale întrebuințării neologismului în poezia lui Eminescu,* în AUI X II, 1967, nr. 2, p. 131—154 ; C. Poghirc, *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu,* în „Studii clasice", X, 1968, p. 285—289 ; D. Murărașu, *Comentarii eminesciene,* 1969 ; Oancea Ileana, *Proza lui Mihail Eminescu. Observații lingvistice,* AUT, VIII, 1970, p. 117—122 ; G. I. Tohăneanu, *Un termen dominant în lexicul eminescian : ochii,* în LL, XXIV, 1970,

p. 9—40 ; Edgard Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971 ; Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, București, 1972 ; I. Funeriu, *Rime categoriale și necategoriale în poezia lui Mihail Eminescu*, în LL, 1, 1972, p. 47—61 ; V. Sofroni, *Valoarea stilistică a nedeterminării în poezia lui Eminescu*, în AUI, XVIII, 1972, p. 67—76 ; Al. Piru, *Analize și sinteze critice*, Craiova, 1973, pp. 81—152 ; *Caietele Mihai Eminescu*, București, Editura Eminescu, vol. I 1,972, vol. II, 1974 ; D. Irimia, *Metafore „indirecte" în poezia lui Eminescu*, în „Cronica", an. X, nr. 2 (467), 10 I 1975, p. 8 ; Petru Zugun, *Rima la Dosoftei și la Eminescu*, în „Cronica", an. X, nr. 2 (467), 10 I 1975, p. 6 ; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 10—133.

ORIGINALITATEA STILULUI ARTISTIC ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

1. Oralitatea populară, marcă specifică a stilului artistic al lui I. Creangă. **2.** Valoarea artistică a limbii populare în scrierile lui I. Creangă.

1.1. Limba, modalitate de reprezentare a mediului rural în opera lui Ion Creangă. Autenticitatea stilului popular. Paralela stabilită de G. Călinescu între arta lui Creangă și arta lui Caragiale a căpătat statutul unei afirmații comune : „Cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amîndoi caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor. Amîndoi pun în gura eroilor vocabulare originale — unul țărănesc, altul orășenesc semidoct“ [1]. Aprecierea aceluiași critic din formularea imediat următoare : „Aceste vocabulare n-au nici o importanță estetică în sine, ci numai una de caracterizare“ [2] nu poate fi primită însă nediferențiat pentru opera celor doi scriitori, în sensul că aprecierea critică legitimă a stilului lui Creangă constituie nu numai o problemă de autenticitate populară a vorbirii personajelor, ci și o problemă de stil artistic individual [3].

1.1.1. Autenticitatea vorbirii populare la Creangă constituie, deși povestitorul moldovean provine din același mediu țărănesc descris, o

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă* (viața și opera), ediție nouă revăzută, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 304.

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 304.

[3] Caracterul artistic al stilului lui I. Creangă a fost demonstrat de Călinescu însuși, *op. cit.*, cap. XIII *(Creangă, „scriitor poporal“)*. Asupra artei de povestitor a lui Creangă vezi și Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941 (cap. *I. Creangă*) ; Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, Casa școalelor, 1943 ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, EPL, 1963 (cap. *Cîteva observații pe marginea stilului lui Creangă*) ; Șerban Cioculescu. *Creangă artistul*, în *Varietăți critice*, EPL, 1966, p .193 și urm. ; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Bucuresti, Editura științifică, 1969 etc.

atitudine conștientă. Deși act creator deliberat, stilul în scrierile lui I. Creangă nu-și pierde spontaneitatea normelor vorbirii populare. Talentul de povestitor al lui I. Creangă constă tocmai în „exactitatea vorbirii transcrise fără alterare“ [4], în oralitatea de factură populară caracteristică pentru narațiune sau dialog.

Din punct de vedere istoric, în proza noastră literară dintre 1840—1880, încercările de a se inspira din mediul de la țară și de a se folosi în consecință o limbă autentic populară nu sînt în general pe deplin realizate, fiind mai mult sau mai puțin încărcate de convenționalism și artificialitate.

Înainte de Creangă, lui I. Slavici trebuie să-i recunoaștem meritul de a fi introdus oralitatea populară în scrierile sale. Este vorba de nuvela *Popa Tanda* (1874) care apare cu un an înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani înainte de *Amintirile* aceluiași scriitor.

După cum a remarcat T. Vianu [5], Slavici nu are jovialitatea și verva lui Creangă, nu găsește sau nu caută cuvîntul particular, expresiv prin care să evite monotonia povestirii. Nuvela lui Slavici nu se realizează, ca povestirea lui Creangă, exclusiv prin mijloacele oralității populare. Limbajul abstract, cu expresia plată, constituie instrumentul esențial al analizei sale psihologice. Adîncimea psihologică a personajelor nu l-a preocupat aproape de loc pe Creangă, al cărui talent literar rămîne în a caracteriza oamenii după modul lor verbal.

Așadar, lipsindu-i analiza abstractizantă a unor stări sufletești, povestitorul moldovean realizează, printr-o modalitate de concretizare și particularizare neatinsă de predecesorii săi, autenticul în redarea limbii vorbite populare de care s-a servit în întreaga sa operă artistică.

1.1.2. Cîteva precizări sînt necesare cu privire la înțelegerea stilului artistic al lui I. Creangă.

Arta lui Creangă nu constă atît în puterea de creație a autorului, ci mai ales în capacitatea lui de comprehensiune a limbajului uzual din mediul popular căruia îi aparține, precum și a limbajului din literatura populară orală. Rareori Creangă recurge la „ornamente“ sau la modalități de expunere în afara celor date de însăși forma orală a operei de artă.

Limba scrierilor lui Creangă este modul de expresie al povestitorului și al eroilor săi și nu trebuie redusă la modul de vorbire populară al autorului în afara operei sale. În scrierile sale „graiul lui Creangă nu e «natural», ci numai autentic în înțelesul că pare cu putință ca un țăran adevărat din Humulești să vorbească astfel“ [6].

Creangă-povestitorul nu se apropie din afară, prin reflectare, de limba vorbită populară — ca Odobescu spre exemplu — dar el se distanțează, printr-o selecție intuitivă proprie, de uzul vorbirii populare, realizînd o modalitate de povestire a unei anumite personalități artistice. De aceea, basmul lui Creangă nu poate fi reeditat oral ; „îndată ce un

---

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 300.
[5] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (cap. *I. Slavici*).
[6] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 348.

povestitor ar relua șabloanele, spunîndu-le improvizat și în chipul său, toată arta s-a dus, și Creangă a încetat să mai existe. Într-un cuvînt, secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvîntul rar, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente a folclorului"[7]. Deci limba scrierilor lui Creangă nu constituie numai aspectul vorbirii populare, ci și modul personal de utilizare a acestui aspect, prin care autorul realizează un gen de povestire proprie, grefată pe j o v i a l i t a t e și v e r v ă.

Limba lui Creangă nu este populară în sensul că povestitorul care o utilizează dispare în anonimat, ci în sensul că el se servește în întreaga sa operă de aspectul popular al limbii și realizează stilul a u t e n t i c popular.

1.2. Caracterul popular al limbii lui I. Creangă. Scrierile povestitorului moldovean apar după 1870, deci într-o perioadă în care aspectul popular și cel cult al limbii noastre se distingeau clar unul de altul, mai ales în ceea ce privește vocabularul și frazeologia (în sensul larg al termenului : construcții, expresii, formule stilistice). Raportată la aceste două aspecte ale limbii *(popular/cult)*, limba scrierilor lui Creangă prezintă, așa cum am subliniat, un caracter autentic popular. Calificativul *popular* al limbii scriitorului moldovean își precizează semnificația în opoziție și cu aspectele strict locale, regionale ale limbii noastre, în speță cu aspectul vorbirii moldovenești. Raportată la cele două aspecte ale limbii populare — *general-popular/regional-popular*, limba scrierilor lui I. Creangă prezintă — așa cum a demonstrat acad. Iorgu Iordan[8] — nu atît un aspect strict regional, ci unul popular. Mai întîi, în acest sens, caracterul popular al limbii scrierilor lui Creangă este determinat de aspectul unitar al graiurilor limbii noastre, ele diferențiindu-se mai mult sub aspect fonetic și apoi lexical, mai puțin sau de loc sub aspect gramatical. Pe de altă parte, caracterul popular al limbii povestitorului moldovean este determinat și de faptul că o serie de particularități fonetice, lexicale sau morfologice care diferențiază o regiune în raport cu alta sînt comune mai multor graiuri. Așadar, aceste particularități au nu atît caracter strict regional, ci mai ales popular, în sensul că ele circulă sau circulau pe vremea lui Creangă în vorbirea diverselor categorii sociale din numeroase ținuturi ale țării.

1.2.1. Fonetica. Întrucît graiurile locale se deosebesc atît între ele, cît și față de limba literară, în primul rînd sub aspect fonetic, limba lui Creangă prezintă mai ales regionalisme de ordin fonetic. Totuși, Creangă nu poate fi socotit scriitor regional nici din punctul de vedere fonetic al limbii lui[9]. Într-adevăr, în scrierile sale, multe dintre particularitățile de pronunțare regională nu constituie strict particularități ale graiului moldovenesc de nord, cele mai multe fiind caracteristice,

---

[7] G. C ă l i n e s c u, *op. cit.*, p. 375.

[8] *Limba lui Creangă*, în CILL, I, p. 137 și urm. sau în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 352 și urm.

[9] Cf. I o r g u I o r d a n, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 357.

O problemă importantă în editarea lui Creangă este respectarea formelor moldovenești. Este probabil ca formele muntenizate, impuse ca normă literară, în cea mai mare parte să nu aparțină povestitorului moldovean.

spre exemplu, și graiurilor din centrul și nordul Transilvaniei. Pe de altă parte, față de totalitatea particularităților fonetice din graiul moldovenesc, moldovenismele lui Creangă reprezintă un număr redus.

Dintre particularitățile fonetice moldovenești care apar mai frecvent în scrierile lui Creangă [10] menționăm :

î etimologic (fenomen caracteristic Moldovei și graiurilor nordice) : *mîne* (10), *mînile* (11, 288), *cîneriul* (13), *cînele* (321), *pînea* (15).

ă etimologic (păstrat mai ales în Moldova și Transilvania) în cuvintele : *păretele* (30), *păreche* (23), *răpede* (12, 306), *rădica* (9), *s-a rădicat* (315).

ă (< *e*) după semioclusiva *s* în cuvîntul *său* : hoștine cu *său* (18), le ungeam cu *său* (61).

a (< *e̯a*) după semioclusiva *s*, mai ales in cuvîntul *sară* (18) ; *să găsască* (318, 319).

i̯e (< *i̯a*) : *întemeiet* (9), *băiet* (10, 11, 12, 13, 14, 16), *uriesul* (60), *m-am spăriet* (316), *înfuriet* (309), *împrăștiet* (56), dar și *împrăștiat* (23), mă *ie* la dragoste (13).

La aceste particularități, mai adăugăm cîteva fonetisme moldovenești (unele reprezintă varianta arhaică) ale unor cuvinte izolate : *cămeșa (< cămeașă)* (10), *cămeși* (318), *șepte* (60), *așă-i (< așe-i)* (26, 31), *cuptior* (29, 290), *cucos* (26, 170), *cucoșii* (291), *fereștile* (23), *pîrlaz* (17), *năcaz* (11), *năcăjit* (48), *ghiavoli* (33) etc.

Unele particularități înregistrate în graiurile moldovenești (de ex. închiderea lui *e* final sau medial la *i* : *bini*, *galbini*, *ficior*, *videa*, trecerea lui *ă* protonic medial la *a* : *barbat*, *matasă*, *macar*, trecerea diftongului -*e̯a* final accentuat la *e* deschis : *aseminè)* apar sporadic în ediția utilizată.

Astfel, menționăm formele regionale : *aseminea* (32), *macar* (303), *s-a dezmînie* (69), dar, de regulă, *vine* (10), *vedea* (10), *se ținea* (15), *vrea* (13), *bărbat* (24), *măcar* (14) etc.

1.2.2. Morfologia. Formele regionale nu sînt numeroase, iar dintre cele înregistrate, numai unele au o frecvență relativ ridicată.

Articolul. Forma invariabilă a articolului genitival, trăsătură specifică moldovenească, este relativ frecventă : Nic — *a* lui Costache (11), Toader *a Catincăi* (12), scroambele ieste *a voastre* (22).

Substantivul. Menționăm cîteva forme vechi și populare (cu caracter regional) : *piuăle* (53), *văduoi* (67), derivat de la mai vechiul *văduu* ; pluralul varietății în -*i* la substantive feminine : *Mai face el țăranul și alte feluri de* **mîncări** *gustoase, cînd are din ce le face* (71). Semnalăm forma regională de vocativ *mămucăi* [din *mămucă-hăi ;* comp. *Doamne*, **cumnățică-hăi,** p. 45] : *Poate c-au luat strigoaicele*

---

10 Avem în vedere atît *Amintirile*, cît și *Povestirile* sau *Poveștile*. Trimiterile se fac după textul volumului Ion Creangă, *Opere*, ESPLA, București, 1957, ediție îngrijită și glosar de G. T. Kirileanu. Cifrele cuprinse între paranteze indică pagina din acest volum.

mana de la vraci, **mămucăi**, *ziceam eu* (36); — **Mămucăi**, *iacătă-mă-s* (50) *.

P r o n u m e l e. Forme moldoveneşti ale pronumelui şi adjectivului demonstrativ: *Aiştia* (14), tineritul *ista* (68), băietul *ista* (18), scroambele *ieste* (22), în *ceea* parte (17)

V e r b u l. Pe lîngă unele forme cu caracter regional, apar altele cu caracter popular.

Viitorul Auxiliarul *a voi* este frecvent întrebuinţat fără *v-*, ca în vorbirea populară şi familiară: *i-or mai pica* (10), *i-oi zice* (11), *m-or omorî* (12), *mi-oi alege* (12), *te-oi sluji* (73), *de nu te-ai pute hrăni* (73), *dacă nu te-i sili* (19). La persoana 3 sg., auxiliarul apare în forma *a*, ca în graiurile moldoveneşti: *s-a mînie* omul (72), *Ce-a fi zis* Irinuca (25), *cînd s-a face mai mărişor* (16), cînd *a trece* pe aici (13), dar şi *va face* (10). Remarcăm în exemplele de mai sus construcţia formelor de viitor cu infinitivul. Construcţia de viitor popular cu auxiliarul *a avea* la prezent urmat de conjunctivul verbului apare mai rar: *are să treacă* (13), *am să şed* (19).

Perfectul compus. Ca în graiurile moldoveneşti, sînt întrebuinţate forme cu auxiliarul repetat: *m-am dusu-m-am* (22).

Mai-mult-ca-perfectul. La persoana 3 pl. sînt frecvente formele vechi şi populare fără *-ră*: doi hojmalăi *se şi luase* după mine (12), *venise* fetele (72).

Conjunctivul prezent. O parte a teritoriului daco-ramân, inclusiv Moldova, la pers. 1 şi 3 (sg. şi pl.) a conjunctivului prezent al verbelor de conjugarea a II-a, a III-a şi a IV-a (ca şi la ind. prez. pers. 1 sg.) cunoaşte, în locul formelor iotacizate cu *z, ţ*, formele cu *d, t*. Ultimele forme apar şi în scrierile lui I. Creangă: *să-i ardă* (13), *să şed* (17), *să-l trimeată* (13), *aud* (12), *văd* (22) *scot* (41).

În ceea ce priveşte tratamentul lui *n* la pers. 1 şi 3 (sg. şi pl.) a conjunctivului prezent al unor verbe de conjugarea a III-a şi a IV-a ca *a pune, a veni*, formele iotacizate *(să puie, să vie)* apar în Ţara Românească, în Transilvania, în Moldova. Observaţia este valabilă şi cu privire la formele de ind. prez. pers. 1 sg. sau la cele de gerunziu ale aceloraşi verbe. Asemenea forme iotacizate în scrierile lui Creangă vin din limba vorbită în Moldova: *să puie* (11, 71), *să vie* (11), *spuind* (16, 20) *viind* (27), dar şi *să rămîn* (15), *să ţin* (9).

În graiurile din Moldova şi Ardealul de nord, verbele *a lua, a da, a sta* prezintă, la conjunctiv prezent, pers. 3 sg. şi pl., formele: *să ieie, să deie* şi *să steie*. Aceste forme apar constant şi în scrierile lui I. Creangă *să ieie* (24), *să-şi deie* (9), *să mă mai deie* (16).

---

* În Ardeal, acest tip de vocativ a fost înregistrat de M. Z d r e n g h e a, (*Un vocativ regional*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Bucureşti, 1958, p. 939).

[11] Pentru caracterul regional sau popular al construcţiei, vezi M. V u l p e, *Repartiţia geografică a construcţiilor cu infinitivul şi cu conjunctivul în limba română*, în „Fonetică şi dialectologie", V, 1963, p. 123—155.

I n f i n i t i v u l. Se remarcă frecventa utilizare a infinitivului[11] : începusem... *a mă rădica* (9), începe *a ne pofti* (11), a început *a secera* (17), știau *a învîrti* (9). Infinitivul lung apare rar : *îmi era* **a scăpare** (44).

1.2.3. Sintaxa. În secolul al XIX-lea, raportul dintre limba populară şi cea literară se modifică substanţial la nivelul lexicului și al sintaxei. Modul de organizare a enunțurilor, utilizarea unor mijloace specifice de exprimare a raporturilor sintactice, folosirea anumitor construcții pot ilustra numeroase diferenţe între cele două aspecte ale limbii. Caracterul autentic popular al limbii lui Creangă se manifestă cu pregnanţă la nivel sintactic.

1.2.3.1. O r g a n i z a r e a (structura) f r a z e i. Se remarcă p r e d o m i n a r e a c o o r d o n ă r i i asupra subordonării în construirea frazei. Raportul de coordonare dominant este cel copulativ. Propoziţii principale sînt legate între ele în mod obişnuit prin *și :*

„**Şi** *cu toată stăruința lui moș Fotea și a lui bădiță Vasile, Smărăndița a mîncat papara,* **și** *pe urmă ședea cu mînile la ochi* **şi** *plîngea ca o mireasă, de sărea cămeșa de pe dînsa*". (10);

„**Şi** *cînd mă uit înapoi, doi hojmalăi se și luase după mine ;* **şi** *trec pe lîngă casa noastră,* **și** *nu intru acasă, ci cotigesc în stînga,* **şi** *intru în ograda unui megieș al nostru ;* **şi** *din ogradă în ocol,* **şi** *din ocol în grădina cu păpușoi, care erau chiar atunci prășiți de al doilea,* **şi** *băieții după mine !* **Şi** *pînă să mă ajungă, eu, de frică, cine știe cum, am izbutit de m-am îngropat în țărînă, la rădăcina unui păpușoi.* **Şi** *Nic-a lui Costache, dușmanul meu, și cu Toader a Catincăi, alt hojmalău, au trecut pe lîngă mine vorbind cu mare ciudă ;* **şi** *se vede că i-a orbit Dumnezeu de nu m-au putut găbui.* **Şi** *de la o vreme nemaiauzind nici o foșnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, am țîșnit odată cu țărna-n cap* **şi** *tiva la mama acasă ;* **şi** *am început a-i spune cu lacrămi că nu mă mai duc la școală măcar să știu bine că m-or omorî*" (12).

Verbele din propozițiile coordonate copulative au de obicei aceeași valoare temporală. Expresivitatea apare nu din raportul predictibil al termenilor coordonaţi (acţiuni asociate simultane), ci din efectele stilistice (de ex. ritm precipitat sau calm al desfășurării narațiunii), determinată c o n t e x t u a l, prin modul specific de organizare a membrelor coordonate. Astfel, în ultimul text ilustrativ, conjuncţia *și* are o valoare i n t e n s i f i c a t o a r e, sugerează un ritm alert, un crescendo al mişcării dramatice surprinse în detaliile ei ; funcţia de bază a conjuncţiei, anume aceea de a exprima un raport de asociere a unor propoziţii, de obicei cu verbe situate pe aceeaşi axă temporală, trece pe un plan secund. Această valoare contextuală a conjuncţiei *și* este pusă în relief prin : *a)* prezența adverbului *și* în prima propoziție principală regentă *(se și luase după mine)* care constituie un indice al relaţiei de anterioritate imedită a acţiunii verbului faţă de acţiunea verbului din propoziţia temporală precedentă *(cînd mă uit înapoi) ; b)* transpunerea unei propoziţii adversative în planul coordonării copulative *(și nu intru acasă),* situînd-o pe acelaşi plan cu propoziţia precedentă ; *c)* construcţia sintactico-stilistică concentrată, obţinută prin elipsa verbelor de mişcare *(și din ogradă în ocol, și din*

ocol în grădina cu păpușoi... și băieții după mine!); *d)* repetarea conjuncției *și*, care sugerează prelungirea și precipitarea unor acțiuni simultane.

Adeseori, ca în vorbirea populară, conjuncțiile coordonatoare *și, iară* apar, nu rareori urmate de adverbele *atunci, apoi,* la începutul frazelor: **Ș-apoi** *Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa un sat de oameni fără căpătîi...* **Și** *părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era!...* (9) **Și** *cea dintîi școlăriță a fost însăși Smărăndița popii*[12]*...* (10). De multe ori, adverbele *atunci și apoi* sînt folosite singure: — **Apoi...** *dă... capra mea nu-i de cele săritoare, și-i bună de lapte* (177); **Apoi** *își ia și el carul și pornește tot la vale înapoi spre casă* (176); **Atunci** *dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit* (183).

Subordonarea prezintă o variație relativ redusă. Din punctul de vedere al expresivității, propozițiile subordonate circumstanțiale au însă posibilități variate de depășire a caracterului strict informativ: inversiuni, construcții tipice cu **adverbe** corelative în propozițiile regente, construcții paratactice ale unor propoziții subordonate, izolări etc., procedee prin care se realizează acea însușire specifică, de esență orală, a frazei lui Creangă, relieful.[13]

A. Inversiunea. Modificarea ordinii membrelor frazei (sau ale propoziției) este strîns legată de varierea, denivelarea intonației.

Menționăm aici numai construcția cunoscută sub denumirea de „cînd invers“[14], cu adverbul *cînd* „deodată“ golit de orice valoare relațională, marcînd întîmplările imprevizibile atît de caracteristice narațiunii lui Creangă[15]: *„moș Nichifor deciocălase căruța ș-o ungea:* **cînd** *numai iaca se trezește la spatele lui cu jupîn Strul“* (97); *„Iar vornicul Nic-a Petricăi, cu pașnicul, vătămanul și cîțiva nespălați de mazili se purtau pintre oameni de colo pînă colo. Și* **cînd** *deodată, numai iaca vedem în prund cîțiva oameni claie peste grămadă“* (13); *În sfîrșit trage zăvorul...* **Cînd** *ia!... ce să vadă?* (161).

Din exemplele citate reiese clar că, împreună cu expresia *numai iaca,* cu adv. *deodată, adv. cînd* reliefează — printr-o construcție pleonastică — ideea „de surpriză“.[16]

B. Propoziții subordonate cu adverbe corelative în propozițiile regente. Ritmul vioi al frazei în scrierile lui Creangă este realizat și prin acest tip de construcții care determină schimbările de intonație specifice.[17]

---

[12] Exemplele deschid trei alineate succesive.

[13] Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 13.

[14] Cf. Al. Graur, ***Pentru o sintaxă a propozițiilor principale***, în SG, I, 1956, p. 137; ***Gramatica limbii române,*** II, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1963, p. 299.

[15] Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 72—73.

[16] *Idem, ibid.*

[17] *Idem, ibid.*, p. 21.

Propozițiile temporale, condiționale, concesive, consecutive etc. sînt construite frecvent prin adverbe corelative în regentă :

Și **cînd** *biata drumeață nu mai putea nici pe sus nici pe jos,* **atunci îndată** *ciocîrlanul o lua pe aripioarele sale și o ducea* (200) ; **cînd** *îl croiește odată cu sabia pe la mijlocul gîtului, îi* **și** *zboară capul cît colo de la trup* (253) ; **cum** *au dat cu ochii de mine, le-a* **și** *bufnit rîsul* (28) ; **Cum** *zice,* **și** *vine la ușă ; și* **cum** *vine,* **și** *începe (160) ; Și* **cum** *mergea el pe un drum, numai iaca găsește o pungută cu doi bani.* **Și cum** *o găsește, o* **și** *ia în clonț* (169) ; *Și* **cum** *s-a întors împărăteasa cea tînără acasă, a* **și** *poruncit să-i facă un foc bun în sobă* (196) ; *spînul* **cum** *o pune la gură,* **pe loc** *o* **și** *ia oțerîndu-se și varsă toată apa dintr-însa* (241) ; *Și* **cum** *iese...* **odată și** *pornește desculță prin rouă* (247) ; **Cum** *a sfîrșit de zis aceste,* **deodată** *s-a stîrnit un vînt năprasnic* (197) ; **oleacă** *ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea,* **îndată** *pregătea... puțină tină din colbul adunat pe opsasul încălțării* (30) ; *Și* **cum** *ajunge la fîntînă,* **cum** *începe a bea lacom la apă* (247) ; *și* **atîta** *vreme să ai a mă sluji,* **pînă** *cînd îi muri și iar îi învia* (242) ; *Ia* **de atunci** *e rău în lume,* **de cînd** *a ajuns coada să fie cap...* (161) ; *Și* **după ce** *ne-a așezat bunicul în gazdă, cu toată cheltuiala lui, la una Irinuca,* **apoi** *ne-a dus pe la profesor* (23) ; **Și după ce** *ne-a căinat și ne-a plîns bunica...* **degrabă** *s-a dus în cămară* (27) ; *„că* **de** *l-oi vedea obrăznicîndu-se cumva,* **acolo** *pe loc îi* **și** *tai capul“* (256).

— **Dacă-i** *așa,* **apoi** *veniți să vă sărute mama !* (160) ; — **Dacă-i** *așa,* **apoi acum îndată** *ia pe această femeie, du-o numaidecît acolo, cum îi ști tu* (199) ; — **Dacă** *vrei să mai vezi soarele cu ochii...* **atunci** *jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău* (242).

Căruța lui, **deși** *era ferecată cu teie, cu curmeie,* **însă** *era o căruță bună, încăpătoare și îndămînatecă* (93) ; **măcar că** *au pățit multe,* **tot** *cearcă prin pădurea lui* (249).

Prin tîrg, **așa** *mîna de tare moș Nichifor,* **de** *ți se părea că zboară iepele, nu altăceva* (100) ; *Și nici una nici două, haț ! pe ied de gît, îi rătează capul pe loc, și-l mănîncă* **așa** *de iute și cu* **așa** *poftă,* **de**-*ți părea că nici pe o măsea n-are ce pune* (162) ; *Și ei erau* **așa** *de mîhniți,* **de** *mai nu le-a ticnit mîncarea* (156) [18] ; **Așa** *îl urîse ele de tare acum,* **că** *dacă ar fi fost în banii lor, s-ar fi lepădat de spîn !* (244).

C. Exprimarea paratactică a unor raporturi de subordonare. Absența elementului joncțional subordonator (sau coordonator, de obicei adversativ) este suplinită de pauza, cu o intonație adecvată, dintre propoziții [19] : *La calic slujești, calic rămîi* (239). Uneori,

---

[18] Exemplele nu sprijină afirmația, care apare la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 23 : „În legătură cu subordonatele consecutive, trebuie precizat că, deși Creangă le dă o largă întrebuințare, *el recurge destul de rar la adverbele corelative.* (Sub. n.). Explicația rezidă, probabil, în faptul că prozatorul preferă consecutivele introduse prin *de,* ca în aspectul popular al limbii. Or, adverbele corelative sînt necesare mai ales atunci cînd propoziția consecutivă este construită cu *încît* sau *că, nu însă și atunci cînd indicele subordonării este conjuncția* **de**“ (sub. n.).

[19] Vezi I. Rizescu, *Propoziții subordonate paratactice,* în SG, III, 1961, p. 107—137.

în același enunț, nu se exprimă nici elementul joncțional subordonator, nici cel coordonator : **Se uită el în dreapta, nu vede nimica ; se uită în stînga, nici atîta ;** *și cînd se uită în sus, ce să vadă ?*

D. Izolarea unor propoziții subordonate[20] Relieful obținut prin izolare este realizat prin pauza sporită — marcată grafic prin două puncte, punct și virgulă, punct — dintre propoziția regentă și subordonata ei : *babele care trag pe fundul sitei în 41 de bobi... îi băgase mamei o mulțime de bazaconii în cap, care de care mai ciudate :* **ba că am să petrec între oameni mari ; ba că-s plin de noroc, ca broasca de păr ; ba că am un glas de înger și multe alte minunății ; încît mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel** (16) ; *și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit ;* **căci sprințar și înșelător este gîndul omului,** *pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit* (30) ; *La vederea acestei minunății, toți au rămas încremeniți, și uitîndu-se unii la alții, nu știau ce să zică.* **Pentru că în adevăr era și lucru de mirare !** (255).

În exemplele reproduse, propozițiile izolate introduse prin *căci, pentru că* sînt de fapt propoziții independente : prima exprimă o reflecție a autorului, a doua notează o atitudine, o reacție colectivă la care se asociază și povestitorul.

Deși nu este absentă, izolarea părților de propoziție se realizează mai rar în scrierile lui Creangă : *Ș-apoi Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi răzășesc, întemeiet în toată puterea cuvîntului :* **cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre care știau a învîrti și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile ; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporani ca aceia, de făceau mare cinste satului lor** (9).

1.2.3.2. Mijloacele specifice de exprimare a raporturilor sintactice. Caracterul popular al limbii lui Creangă poate fi urmărit și la nivelul mijloacelor de exprimare a raporturilor sintactice. În paragraful Organizarea frazei am precizat cîteva caracteristici referitoare la mijloacele sintactice (joncțiunea și juxtapunerea sau parataxa), la mijloacele fonetice (intonația și pauza) de exprimare a raporturilor de coordonare sau de subordonare la nivelul frazei. Aici ne interesează **A**) sfera de întrebuințare a anumitor conjuncții exprimînd raporturi de coordonare sau de subordonare, cu indicația caracterului lor specific sau nespecific, precum și **B**) utilizarea anumitor conjuncții cu circulație în limbajul popular.

A. Analiza mijloacelor de exprimare a raporturilor de coordonare ne conduce la concluzia că, deși elementele joncționale sînt folosite variat, corespunzător tipurilor specifice de coordonare, totuși predomină utilizarea conjuncției *și,* întrucît nu totdeauna tipurile de coordonare au mijloace proprii de realizare. Astfel, mai ales coordonarea adversativă este

[20] Vezi Gheorghe Bulgăr, *Izolarea subordonatelor în proza artistică contemporană,* în SG, I, 1956, p. 165—180.

convertită adeseori în coordonare copulativă, uniformizînd planurile enunțului.

Analiza mijloacelor de exprimare a raporturilor de subordonare ne conduce la cîteva constatări pe care le reținem în concluzie.

Adverbele relative cu valoare locală *(unde)* sau temporală *(cînd)* au o sferă de întrebuințare largă. Nu totdeauna propozițiile pe care le introduc își păstrează statutul de dependență, întrucît aceste adverbe își pierd, în unele contexte, funcția lor relațională.

Astfel, am constatat că propozițiile cu ,,cînd invers" sînt propoziții fals-temporale, întrucît adv. *cînd* „deodată" își pierde funcția relațională. Propoziția pe care o itntroduce, izolată de altfel prin pauză de cea precedentă, este o propoziție principală, independentă sau coordonată (copulativă) cu precedenta. De asemenea, menționăm și tipul de propoziții principale afirmativ-exclamative, independente sau coordonate, introduse prin adv. *unde* urmat de *nu (unde nu)*, cu sens mai mult temporal decît local sau golit de orice semnificație [21] :

Și unde nu *s-au adunat o mulțime de băieți și fete de școală, între care eram și eu, un băiet prizărit, rușinos și fricos și de umbra mea* (10) ; *Și Nică începe să mă asculte ; și mă ascultă, el, și mă ascultă,* **și unde nu** *s-apucă de însemnat la greșeli cu ghiotura pe o draniță...* (11) ; *Și am dus-o noi așa pînă la Mezii-Păresii.* **Și unde nu** *ne trezim într-o bună dimineață plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi* (24) ; **Și unde nu** *pornește stînca la vale... și trece prin gardul și prin tinda Irinucăi..., și se duce drept în Bistrița, de clocotea apa* (25) ; *Și cică atunci,* **unde nu** *s-a apucat și el, în ciuda Morții, de tras la mahorcă și de chilit la țuică și holercă,* **de parc-o** *mistuia focul* (307).

„Propozițiile introduse prin locuțiunea *unde nu* comunică, de obicei, fapte de proporții, bogate în consecințe pentru desfășurarea ulterioară a acțiunii. Tocmai de aceea vecinătatea lor sintactică constituie un mediu prielnic pentru apariția propozițiilor consecutive" (G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 28).

Pronumele relativ *care* „unii", cu valoare de propune nehotărît, apare, de asemenea, într-o construcție „nespecifică". Propoziția în care apare nu exprimă un raport de dependență, întrucît, cu valoarea indicată, pronumele *care* își pierde funcția de element joncțional : *Și ne luăm noi de la școală și ne ducem cu toții. Și* **care** *săpau cu cazmalele,* **care** *cărau cu tărăboanțele,* **care** *cu căruțele,* **care** *cu covățile, în sfîrșit lucrau oamenii cu tragere de inimă* (13).

Spre deosebire de adverbele sau pronumele relative, conjuncțiile subordonate își păstrează de obicei statutul de element joncțional între propoziții. dar nu totdeauna și posibilitatea de a identifica clar un raport de coordonare de altul de subordonare. Pe de altă parte, două sau mai multe categorii de subordonate circumstanțiale pot fi marcate prin același element joncțional.

Limbajul popular se opune celui cult printr-o uniformizare mai mare a mijloacelor joncționale în cadrul subordonării circumstanțiale. Acest aspect al limbajului popular se reflectă și în scrierile lui Creangă.

---

[21] Pentru expresivitatea construcției, vezi I o r g u I o r d a n, *op. cit.*, în SILRL, sec. XIX, vol. II, p. 388 ; G. I. T o h ă n e a n u, *op. cit.*, p. 26—28.

Astfel, conjuncția *de* introduce tipuri diferite de subordonate circumstanțiale: condiționale: *se vede că i-a orbit Dumnezeu* **de nu m-au putut găbui** (12); consecutive: *Și cea dintîi școlăriță a fost însăși Smărăndița popii, o zgîție de copilă ageră la minte și așa de silitoare,* **de întrecea mai pe toți băieții și din carte, dar și din nebunii** (10). Frecvent conjuncția *de* nu permite distincția între coordonare (propoziții copulative) și subordonare (propoziții finale), îndeplinind, în aceste situații, mai ales funcția relațională a conjuncției copulative *și*: *Atunci sai răpede înlăuntru,* **de-ți ia sălăți într-ales** *și cîte-i vrea de multe* (247).

Conjuncția *să* introduce propoziții condiționale (concesive): *și* **să fi vrut,** *de mult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul* (250); consecutive: *„Ei apoi! unde o plesnește mama și unde crapă" zic eu în gîndul meu, că doar tot nu eram așa de prost pînă pe acolo,* **să nu pricep atîta lucru** (36).

B. După cum propoziția consecutivă se leagă de regenta ei, de obicei prin conjuncția *de*, tot așa propoziția concesivă se leagă frecvent de regenta ei prin locuțiunile conjuncționale *măcar că* și *măcar să*: **măcar că au pățit multe,** *tot cearcă prin pădurea lui să vadă nu l-or putea găbui cumva?* (248); *dar se vede că nici poftea el una așa, de vreme ce nu-și astîmpăra gura către mai-marii săi,* **măcar să-l fi picat cu lumînarea** (113).

1.2.3.3. Construcții speciale la nivelul propoziției și al frazei: construcțiile incidente, elipsa, repetiția, anacolutul reliefează componenta de bază a stilului lui Creangă, oralitatea de factură populară.

A. Construcții incidente. Numeroase și variate, fragmentează textul și totodată determină, împreună cu exclamații, adresări interpunctate de pauze, cu izolări de propoziții la sfîrșitul enunțului etc. mobilitatea intonației care realizează efectul de reliefare: *Nu-i vorbă, că noi tot ne făceam felul, așa, cîteodată; căci din bățul în care era așezată fila cu cruce-ajută și buchile scrise de bădița Vasile pentru fiecare, am ajuns la trătaji, de la trătaji la ceaslov, ș-apoi dă Doamne bine! În lipsa părintelui și a dascălului intram în țintirim, țineam ceaslovul deschis și, cum erau filele cam unse, trăgeau muștele și bondarii la ele și cînd clămpăneam ceaslovul, cîte zece-douăzeci de suflete prpădeam deodată — potop era pe capul muștelor!* (11).

B. Elipsa. Unele formule fixe, numeroase în scrierile lui Creangă, sînt rezultatul unei elipse. Dintre ele reținem în special expresiile cu un adverb demonstrativ: *cînd colo, cît de colo, cît ici, cît colea* care mijlocesc reprezentările concrete ale acțiunilor. Formula *cînd colo,* sinonimă cu *cînd (numai) iaca,* exprimă de obicei surpriza, uimirea în fața unor fapte cu consecințe neprevăzute în desfășurarea ulterioară a acțiunii: *În sfîrșit, merge ea, nu merge, și de la o vreme ajunge la poarta raiului. Dar* **cînd colo,** *dă iar cu ochii de Ivan!* (301); *Dănilă însă oftă din greu lîngă burduful cu banii și se tot frămînta cu gîndul, ce-i de făcut?* **Cînd iaca** *al treilea drac i se înfățoșează înainte cu un*

buzdugan strașnic de mare în mînă, pe care îl trîntește la pămînt (185). În cazul propoziției, adeseori verbele rămîn neexprimate : *Fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale ; ea după găteje prin pădure, ea cu tăbuiețul în spate la moară, ea în sfîrșit în toate părțile după treabă* (285) ; în cazul celor mai multe interjecții cu valoare predicativă, verbul rămîne neexprimat : *Asemene cel mijlociu,* **țuști !** *iute sub un chersin* (161). Comp. **fac țuști !** *din baltă, ș-o ieu la sănătoasa* (49).

Încadrăm în acest paragraf și omisiunile, suspensiile datorate ezitării de a complini comunicarea. Caracterul incomplet al comunicării determină ambiguitatea mesajului ; expresia este aluzivă : *Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după ... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie ... Știi, ca omul cuprins de evlavie.* (83) ; — *Ce-i tînăr, tot tînăr ; iți vine a te juca jupîneșică, așă-i ? Și după cum văd, ai noroc că eu îmi țiu firea, nu mă prea tem de lup ; dar să fie altul în locul meu...* (102) ; — *Slavă lui Dumnezeu, moș Nichifor, că și-n pădure nu mi-a fost rău ...* (110). *În* povestirea *Moș Nichifor Coțcariul,* suspensia, întreruperea comunicării, care relevă precauția personajelor, ezitarea lor produsă de un sentiment de „culpabilitate“, se conjugă cu exrpesia voalată.

C. Repetiția. Insistența asupra cuvintelor care exprimă de obicei și o stare afectivă în momentul vorbirii se realizează prin eliminarea altora sau, dimpotrivă, prin repetarea cuvintelor marcate afectiv. Așadar, în text, repetiția reprezintă un element marcat.

La nivelul cuvintelor, remarcăm, în scrierile lui Creangă, frecventa repetare a interjecțiilor și a verbelor predicative.

Interjecțiile se repetă fără a recurge la un element de legătură : „**Ei, ei !** *acu-i acu. Ce-i de făcut, măi Nică ?*“ (11) ; *și* **hai, hai, hai, hai !** *cătră sară am ajuns la bunicul David în Pipirig (27) ;* **și hai, hai !... hai, hai !** *în zori de ziuă ajung la palat* (277).

Frecvent se repetă verbe ale mișcării (mai ales *a merge*). Cuvintele de legătură sînt *și, ce, cît*. Repetiția exprimă mersul îndelungat, durata nedeterminată, mai ales în basme, unde eroii străbat distanțe enorme, cu întîmplări neprevăzute. De aceea, adeseori, repetiția apare în fraze cu expresii care exprimă surpriza, uimirea : *Și* **mai merge el cît mai merge,** *și* **numai iaca** *ce aude o bîzîietură înădușită* (260) ; *Mai merge el cît merge, și cînd la poalele unui codru,* **numai iaca** *ce vede o dihanie de om care se pîrpîlea pe lîngă un foc de douăzeci și patru de stînjeni de lemne, și tot atunci striga cît îi lua gura că moare de frig* (261) ; *Și* **merge** *Ivan* **și merge și merge,** *pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele* (294).

Pentru alte categorii de verbe, repetiția exprimă ideea de durată asociată cu aceea de intensitate. Un asemenea verb este urmat adeseori de o propoziție temporală, avînd și valoare consecutivă : *Baba, cînd vede că s-a bătut găina joc de dînsa, o prinde* **ș-o bate, ș-o bate, pîn-o omoară în bătaie !** (173) ; *Și* **bocește el și bocește, pînă îl apucă leșin** (163).

Verbul se repetă în imprecații : — *Vai !* **osîndi-v-ar Dumnezeu să vă osîndescă** (76) ; — **De-ar crăpa** *odată* **să crape** *și harabagiul care v-au adus* (96).

La nivelul frazei, propoziția circumstanțială de măsură progresivă introdusă prin locuțiunea conjuncțională *de ce* apare cu același corelativ în regentă : *de ce* se apropia, *de ce* lumina mai tare (254).

În dialog, reluarea totală sau parțială de către conlocutor a întrebării puse de vorbitor constituie, de asemenea, un procedeu caracteristic vorbirii populare, la care Creangă apelează frecvent. Aici, reluarea nu are decît funcția de a suplini aparenta incapacitate a conlocutorului de a da un răspuns, de obicei din cauza stării emotive în care el se găsește.

Reluarea este folosită ca mijloc de prelungire sau de întrerupere a comunicării (evidențiază funcția fatică).

— Da ce a fost aici, copile ?

— *Ce să fie*, mămucă ? Ia cum te-ai dus dumneata de acasă, n-a trecut tocmai mult și iacă s-aude cineva bătînd la ușă [...]

— Și ? ...

— *Și* frate-meu cel mare, nătîng și neastîmpărat, cum îl știi, fuge la ușă să deschidă.

— Ș-atunci ?

— *Atunci* eu m-am vîrît iute în horn și frate-meu cel mijlociu sub chersin, iară cel mare, după cum îți spun, se dă cu nepăsare după ușă și trage zăvorul.

— Ș-atunci ?

— *Atunci* grozăvie mare ! (164).

sau :

— ... Da de unde ești tu, măi țîcă ? Și ce cauți pe aici, spaima cînilor ? !

— *De unde să fiu*, bădică ? Ia sînt și eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată și mamă, și vreu să intru la stăpîn (210).

D. T a u t o l o g i a constă „în repetarea unei părți de propoziție sau a unei propoziții prin aceleași cuvinte și cu același înțeles, dar cu funcțiune sintactică diferită" [22]. Are rolul de a sublinia mai ales o calitate : *oamenii, cum îs oameni* (111) ; *Moș Nichifor nu-i o închipuire din povești,* **ci e un om ca toți oamenii** (93) ; — **Ce-i tînăr, tot tînăr** ; *îți vine a te juca jupîneșică, așă-i* (102) ; *noi* **băieții, ca băieții,** *ne luam la hîrjoană și nu puteam adormi* **de** *incuri* (33) [23].

Fenomenul de tautologie este frecvent în scrierile lui Creangă.

E. A n a c o l u t u l este „o construcție sintactică specială care se creează prin întreruperea și modificarea unei construcții în cadrul aceleiași unități sintactice" [24]. O asemenea construcție se îndepărtează de la normele sintaxei limbii literare și este specifică limbii populare și familiare.

În scrierile lui Creangă, cea mai frecventă situație sintactică în care apare anacolutul este următoarea : construcția cu care începe fraza este

---

[22] *Gramatica Academiei,* II, 415. Vezi și A l. G r a u r, *Tautologia în limbă,* în SCL, XIII (1962), p. 443—449.

[23] Pentru alte exemple, vezi *Gramatica Academiei,* II, p. 415 și urm.

[24] *Gramatica Academiei,* II, 418.

părăsită cînd se intercalează o propoziție subordonată și fraza este continuată cu o altă construcție : *Nu știu alții cum sînt, dar* **eu,** *cînd mă gîndesc la locul naștrii mele* [...] **parcă-mi saltă și acum inima de bucurie !** (29) ; **Fetele împăratului,** *întîmplîndu-se de față cînd a lovit spînul pe Harap-Alb,* **li s-au făcut milă de dînsul** (244).

Anacolutul rezultă aici din incapacitatea de anticipare a întregii construcții sintactice și nu are o justificare de ordin stilistic, decît în măsura în care cuvintele în nominativ *(eu, fetele împăratului)*, prin izolare, sînt considerate drept subiect logic al unității sintactice în care apar.

Un alt tip de anacolut se realizează în fraza în care un termen are mai multe funcții sintactice, dar ca formă gramaticală nu pot fi toate marcate : *și hai fiecare pe la casa* **cui ne are,** *că mai bine-i pare* (36).

Această construcție de tip popular nu mai poate avea nici o justificare de ordin stilistic.

1.2.3.4. Alte construcții speciale la nivelul propoziției. Expresia negativă *nici tu : Și* **nici tu junghi, nici tu friguri,** *nici altă boală nu s-a lipit de noi* (25) ; *Nici tu sat, nici tu tîrg, nici* tu nimica (239). Subiectul nedeterminat exprimat prin persoana III sg. a unui verb activ : *Ale noastre sînt flori la ureche, pe lîngă cele ce* **spune** *în cărți* (21). Reluarea subiectului inclus. În limbajul familiar și popular, se realizează construcții de tipul *vine el tata*, în care subiectul inclus este dublu marcat în reluare : prin pronume personal și substantiv. Numeroase propoziții cu subiectul dublu marcat apar și în scrierile lui Creangă : *Ș-a pus* **el împăratul Roș** *boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne* (267) ; — *Stăi, măi porcane, că te căptușește* **ea, Mărioara,** *acuș !* (32) [25] Construcția poate fi un exemplu de exprimare pleonastică, redudantă în planul sintagmatic al limbii [26]. Dacă subiectul inclus este un pronume personal de pers. I, gradul de redunanță al construcției este mai mic : subiectul inclus este marcat prin reluare o singură dată : — *Taci, leliță, că te-am căptușit* **eu !** (41).

Mai ales construcția cu reluarea subiectului inclus prin pronume și substantiv *(A veni* **ea și vremea aceea,** *voinice*, p. 275), precum și construcția cu reluarea subiectului exprimat printr-un substantiv așezat înaintea verbului *(Harap Alb vede* **el** *bine...)* pot fi raportate ca tip de construcție redundantă, la construcțiile cu reluare sau anticipare a complementului direct printr-un pronume personal aton : **florile** *le-am primit* și **le**-*am primit* **florile.**

Altă particularitate cu valoare expresivă, de asemenea caracteristică pentru vorbirea populară și care apare frecvent la Creangă, este dativul etic [27], exprimat prin forma neaccentuată a pronumlui

---

[25] Multe exemple sînt reproduse de acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 383—385, unde se discută și valoarea lor expresivă.

[26] Pentru explicarea construcției, vezi J. Byck, în „Bulletin linguistique", V, p. 15 și urm. ; Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 384 ; *Gramatica Academiei*, II, p. 92.

[27] Pentru expresivitatea construcției, vezi Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 385—386.

personal de persoana I și a II-a : *Apoi mă trăgeam încetișor pe o coastă, la marignea bălții, cît* **mi ți-i** *moronul* (48) ; *Nică Oșlobanu, ca de obicei, se scoală în picioare, cît* **mi ți-i** *melianul* (55) ; *Și odată* **mi ț-o** *înșfacă ei, unul de o mînă și altul de ceealaltă, și hai, hai !... hai, hai ! în zori de ziuă ajung la palat* (277) *el sireicanul* **mi ț-o** *vede și dă de știre lui Păsărilă* (276).

1.2.3.5. S t i l d i r e c t, s t i l i n d i r e c t. S t i l d i r e c t l e g a t, s t i l i n d i r e c t l i b e r. Stilul narativ de factură populară al lui I. Creangă se caracterizează deseori prin construcții începute într-o anumită formă sintactică și continuate în alta.

În planul autorului:

> *se strînsese lumea ca la comédie împrejurul nostru dă,* **iarmaroc nu era ?** *(Amintiri) ; Fiul craiului,* **ce era să facă ?** *îi spune toate cu de-amănuntul,* **căci,** *dă, care om nu ține la viață înainte de toate ? (Povești).*

În planul personajului :

— *Iaca — începu el a răcni ca un smintit — toate lucrurile mi se arată găurite ca sitiș și străvezii ca apa cea limpede ; deasupra capului meu văd o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute ; văd iarba cum crește din pămînt ;* [...] *văd niște guri căscate uitîndu-se la mine și nu-mi pot da samă,* **de ce vă mirați așa, mira-v-ați de... frumusețe-vă !** (263).

Textul epic reprezintă un complex eterogen de enunțuri, care ar putea fi reduse, în esență, la două tipuri fundamentale în raport cu planul autorului-narator și planul personajelor : n a r a ț i u n e a p r o p r i u - z i s ă (relatare, povestire) și r e p r o d u c e r e.

În *Amintiri*, naratorul este și personaj al acțiunii. În această situație, evenimentele sînt relatate din perspectiva faptului trăit. Relatarea lui Creangă nu este simplă prezentare, c i p a r t i c i p a r e (G. I. Tohăneanu). Marca ei gramaticală este în primul rînd povestirea la persoana I. Adeseori povestitorul este rînd pe rînd vorbitor și ascultător, adresîndu-se sie însuși. Alteori își imaginează un partener prezent căruia îi adresează replica sau inserează replici ale unui personaj în stratul narativ.

Reproducerea vorbirii sau a reflecției unui personaj se realizează frecvent în s t i l d i r e c t, care păstrează elementele afective ale vorbirii : vocative, imperative, interogații, exclamații, interjecții, inversiuni : **Ei, ei ! ce-i de făcut, Ioane ?!** *Fetele de la ghilit, care văzuse asta, numa-și dau ghiont una alteia și chicoteau pe socoteala mea, de răsuna prundul* (49) ; *„Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd oi fi și tu ceva și de te mieri unde, îmi zice cugetul meu ; dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi, și nu te lasă inima să taci, asurzești lumea cu țărăniile tale !“ „Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sînt om din doi oameni ; și satul Humuleștii în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii ca alte sate ; și locurile care înconjură satul nostru, încă-s vrednice de amintire...“* (52).

Actualizarea unei atitudini colective este marcată prin introducerea proverbelor, zicalelor cu ajutorul formulei nominale *vorba ceea :* — *Ei,*

dragul tatei, așă-i că s-a împlinit vorba ceea: Apără-mă de găini, că de cîni nu mă tem (232).

Caracterul popular al exprimării orale se manifestă prin forme interferente de stil direct și indirect: — *Fecior de crai, vede-te-aș împărat! Spune babei ce te chinuiește; că de unde știi, poate să-ți ajute și ea ceva!?* (233); *Of! crăișorule, crede-mă, că să aibi tu puterea mea, ai vîntura țările și mările* (233).

Amestecul de stil direct și indirect, realizat ca stil direct legat, apare frecvent în poveștile lui Creangă: — *ia, întreabă* **că muieți-s posmagii ?** (141); *În ziua de ospăț, fetele împăratului s-au pus cu rugăminte pe lîngă spîn, să deie voie lui Harap Alb ca să slujească și el la masă. Spînul neputîndu-li strica hatîrul, chemă pe Harap Alb de față cu dînsele și-i învoi aceasta, însă cu tocmală ca în tot timpul ospățului să steie numai la spatele stăpînu-său și nici măcar să-și rîdice ochii la ceilalți meseni, „că de l-oi vedea obrăznicindu-se cumva, acolo pe loc îi și tai capul“* (256); *Făt-frumos întrebă pe zînă* **că ce putere are zmăul ei și unde se află el acum ?** (317). Ultimul exemplu se deosebește prin construcție de cele anterioare. Amestecul de stil direct și indirect nu s-ar manifesta aici în forma vorbirii direct legate, ci în „vorbirea indirectă intonată direct“ [28], întrucît construcția nu are persoana stilului direct (a II-a), ci persoana stilului indirect (a III-a).

Uneori, în același enunț apar mai multe modalități de reproducere a vorbirii unui personaj: *oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină din colbul adunat pe opsasul încălțării; ori mai în grabă lua funingenă de la gura sobei zicînd: „Cum nu se dioache călcîiul sau gura sobei, așa să nu mi se dioache copilașul!“ și-mi făcea apoi cîte un benchi boghet în frunte ca să nu-și prăpădească* **odorul !...** (30).

În acest text, replica în stil direct se asociază cu includerea unui cuvînt adresat *(odorul* în planul naratorului. Efectul stilistic (autoironie) se creează prin imixtiunea în vorbirea autorului a unui cuvînt afectiv care exprimă atitudinea unui personaj, diferită de cea a povestitorului însuși.

În planul narațiunii, actualizarea unei replici în stil direct, imixtiunea de replici în reproduceri indirecte, precum și introducerea cuvintelor unui personaj în vorbirea autorului (analogul lexical al stilului indirect liber) presupune mai totdeauna o atitudine afectivă (aprobare, dezaprobare etc.) a scriitorului față de cele relatate. De aceea, în scrierile lui Creangă, formele interferente de stil direct și indirect nu pot fi totdeauna interpretate, ca în textele populare, simple construcții anacolutice în planul reproducerii. Unele constituie în același timp procedee stilistice ale narațiunii realizate ca participare. Mijloacele stilistice care servesc acest tip de narațiune sînt, și în planul reproducerii, ale oralității de factură populară [29].

---

[28] Vezi S. Golopenția, *Despre o variantă a vorbirii indirecte*, în „Studii și cercetări lingvistice“, X (1959), nr. 4, p. 593 și urm.

[29] Vezi numeroase forme de combinare a vorbirii indirecte cu cea directă, prin care se sugerează participarea povestitorului în diferite momente evocate, la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 187—192.

1.2.4. Vocabularul. Clasarea vocabularului în scrierile lui Creangă după un criteriu istoric (moment), social (mediu), geografic (loc) poate pune în evidență caracterul lui omogen.

Odată cu începutul secolului al XIX-lea, limba română intră în faza de „relatinizare" sau de „reromanizare" a lexicului ei, datorită împrumuturilor masive din latina literară și din limbile romanice, în special franceza și italiana, limbi care și-au exercitat influența în toate stilurile limbii române literare: științific, administrativ, publicistic, artistic. N e o l o g i s m u l este aproape absent în scrierile lui Creangă. Limba scriitorului moldovean își manifestă și în acest fel aspectul popular.

Carateml popular al vocabularului în scrierile lui Creangă se manifestă nu numai prin absența neologismului, ci și prin absența a r h a i s m u l u i l i v r e s c. Într-adevăr, arhaismele (și nu numai cele lexicale) nu sînt selectate din texte vechi, ci constituie elemente conservate în vorbirea populară din numeroase ținuturi ale țării. Un număr de cuvinte din scrierile lui Creangă au intrat ulterior în fondul pasiv al lexicului limbii noastre. În această categorie intră, de ex., termeni ca: *husăș, sorocovăț, irmilic, carboavă* sau *mazil, vornic, pașnic, vătăman* etc.

Vocabularul specific utilizat de Creangă se raportează la mediul rural descris. Pe lîngă numeroase cuvinte cu circulație în limba tuturor păturilor sociale, indiferent de originea locală sau de cultura vorbitorilor, există altele cu c i r c u l a ț i e l i m i t a t ă l a m e d i u l r u r a l, u n e o r i c u m a r c a o r i g i n i i l o c a l e a v o r b i t o r i l o r: *bernevici* „cioareci", *chișleag* „lapte acru", *cimotie* „rudă", *cioarsă* „cuțit stricat", *ciocălău* „știulete de porumb", *cociorvă* „vătrar", *culeșer* „făcăleț", *custură* „cuțit", *cușmă* „căciulă", *găteje* „vreascuri", *guleai* „chef, petrecere" etc.

În scrierile lui Creangă, cuvintele r e g i o n a l e nu manifestă un caracter divergent, întrucît ele aparțin unui anumit spațiu dialectal, reprezentînd graiurile din zona nordică a țării, în speță graiurile din nordul Moldovei.

Pentru a preciza specificul vocabularului popular în scrierile povestitorului moldovean, ni se pare interesant de a sublinia notarea, în lungi liste terminologice, a diferitelor realități materiale, a îndeletnicirilor sătești de odinioară. Exemplele nu ilustrează numai varietatea vocabularului marelui nostru povestitor, ci și procedeul utilizat cu predilecție — *enumerarea lăsată neîncheiată* — în „înfățișarea" cuvintelor care sugerează bucuria abundenței, a aglomerării și a varietății lucrurilor numite.

Deschis rămîne inventarul „spițeriei" lui jupîn Strul, *„negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri"* (97), inventarul „cinstitei crîșme" de la Rădășeni: *„Într-un colț al odăii cîteva merțe de fasole; în altul sămînță de cînepă; în al treilea o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni, care trăiesc pînă pe după Paști; în al patrulea mazăre și bob, despărțite prin o scîndură lată, iar alăture niște bostani turcești; într-o putină pere uscate și dulci ca smochinele; mai încolo un teanc de chite de cînepă și de in; pe o grindă călepe de tort și lînuri boite fel de fel pentru scoarțe și lăicere; apoi cîlți, buci și alte lucruri zăhăite prin cele poliți și col-*

țare, ca la casa unui gospodar fruntaș de pe vremea aceea". (68), inventarul casei lui Pavăl ciubotarul: „*Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare: lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar*" (58) etc.

Bogăția și diversitatea „terminologiilor" ne rețin atît în basme, cît și în *Amintiri*.

Industria casnică: *canură toarsă, drugi de canură, lăi, lăicer, lătunoaie, letcă, natră, pănură, pocladă, stative, sucală, seiac, vatale, vîrtelniță* etc.

Instrumente necesare diferitelor îndeletniciri sătești: *cociorvă, cosor, culeșer, custură,, hreapcă, îmblăci* etc.

Îmbrăcămintea: *cămeșuice* cusute cu *bibiluri, bondițe, ițari de țigaie, obiele de suman alb, opincă, sarică, nojițe, bernevici* și sinonimul *cioareci, chebă, contăș, cușmă, dulamă, sărdac* etc.

Bucutăria țărănească: *alivenci, balmuj, chișcă, harchină, hrincă, julfă, plachie vîrzare* etc.

Ciubotăria: *bedreag, calup, dichici, ghint, hască, mușchea, a hrincă, julfă, plachie, vărzare* etc.

Cărăușia: „*Căruța* lui ... era *ferecată cu teie, cu curmeie*"; „De inima căruței atîrnau *păcornița* cu *feleștiocul* și *posteuca*"; „în *belciugul* de la *carîmbul* dedesupt, din stînga, era aninată o *bărdiță*, pentru felurite întîmplări" etc.

Încheiem această terminologie populară prin enumerarea cîtorva termeni de calificare (adjective și substantive) atît de specifici vocabularului popular al lui I. Creangă: *balcîză, bîhlit, bobletic, boghet, burduhos, chilos, chiolhănos, chitcăit, ciofligar, cîrnav, cobăit, coblizan, corciogar, dăbălăzat, dugliș, dupuros, farfasit, feleguns, fîrnăit, grebănos, hămisit, hărsit, hojmalău, lainic, mangosit, mehenghi, melian, moglan, nandralău, onanie, pidosnic, pîclișit, prizărit, pughibală, sturlubatic, ticăit, tigoare, țolină, vidmă, zărghit* etc.

Preferința pentru locuțiuni, expresii, zicale, proverbe accentuează caracterul vorbit, în sens popular, al limbii lui Creangă și lărgește lista îmbinărilor plastice de cuvinte [30].

Ritmul, rima sau asonanța reliefează adeseori materialul lexical atît de variat care apare în îmbinări fixe sau libere de cuvinte. Unele formule ritmate și rimate pot fi creații personale ale lui Creangă [31]: *aducînd pitaci și colaci* (10); *Mă rog, la Mănăstirea Neamțului; icoană făcătoare de* **minuni,** *casă de* **nebuni,** *hram de Ispas și iarmaroc în tîrg, tot atunci* (53); *Harap Alb și* **ceilalți,** *nemaiavînd ce zice, pleacă*

[30] Vezi reproducerea unor expresii idiomatice, a unor zicale sau proverbe la acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 375—379.

[31] Forma ritmată și chiar rimată a unor îmbinări de cuvinte este limitată de acad. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 379, la unele pasaje din *Povești*. Deprinderea de a recurge la asemenea forme o întîlnim însă și în *Amintiri*.

capul **ruşinaţi,** *mulţămind lui* **Păsărilă** *şi vestitului* **Ochilă,** *căci li-au fost ca nişte* **fraţi** (277) ; — *Iar cauţi sămînţă de vorbă, măi Buzilă? ziseră ceilalţi. Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor,* **amin !** — *De asta şi eu* **mă anin** *şi* **mă închin** *la cinstita faţa voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de* **vin** *şi cu unul de* **pelin,** *zise Gerilă. Şi hai de acum* **să dormim,** *mai acuş* **să ne trezim,** *într-un gînd* **să ne unim,** *pe Harap Alb* **să-l slujim** *şi tot prieteni* **să fim,** *căci cu vrajbă şi urgie raiul n-o să-l* **dobîndim** (270) ; Poate că acesta-i vestitul *Ochilă,* frate cu *Orbilă,* văr primare cu *Chiorilă,* nepot de soră lui *Pîndilă,* din sat de la *Chitilă,* peste drum de *Nimerilă,* ori din tîrg de la *Să-l-caţi,* megieş cu *Căutaţi* şi de urmă *nu-i mai daţi. Mă rog, unu-i Ochilă pe faţa pămîntului; care vede toate şi pe toţi, altfel de cum vede lumea ceealaltă, numai pe sine nu se vede cît e de frumuşel. Parcă-i un* **boţ chilimboţ boţit,** *în frunte cu un* **ochi,** *numai să nu fie de* **diochi !** (263).

Prin forma rimată a unor cuvinte, Creangă dă extensie „jocurilor“ de cuvinte, datorită asocierii lor pe baza unei analogii semantice (*pitaci şi colaci ; Ochilă, Orbilă, Chiorilă, Pîndilă, Chitilă, Nimerilă ; Să-l-caţi, Căutaţi ; boţ, chilimboţ ; ochi, de diochi*) sau, dimpotrivă, pe baza unei incompatibilităţi semantice (*minuni, nebuni ; amin, anin, vin, pelin*). „Jocul“ de cuvinte se prezintă şi sub alte forme, dintre care mai reţinem aici : a) alternanţa sinonimelor cu forme asemănătoare într-un context redus : **nechitit** *la minte şi* **nechibzuit** *la trebi* (174) ; b) prezenţa în acelaşi context a cuvîntului de bază şi a unui derivat al său : *Ia, am fost şi eu, în lumea asta, un boţ, cu ochi, o bucată de* **humă însufleţită** *din* **Humuleşti** [32] (51); c) alternarea dintre diminutive şi augmentative derivate de la aceeaşi rădăcină: *omul acela* [Gerilă] *avea nişte* **buzoaie** *groase şi dăbălăzate* (261) ; *Atunci Gerilă suflă de trei ori cu* **buzişoarele** *sale cele iscusite* (267). Întrebuinţarea diminutivului cu sens augmentativ creează, datorită contrastului dintre formă şi conţinut, un efect stilistic (cel ironic) ; d) actualizarea, în acelaşi context, a doi termeni, aparţinînd aceluiaşi lanţ sinonimic : *era* **pestriţă la maţe** *şi* **foarte zgîrcită** (174) ; *Femeia lui Ipate şi cu* **baba,** *cînd se trezesc din ameţală, nici tu drumeţ nici tu copil, nici tu nimica !... Mai iscodeşte ea* **hîrca** *pe ici pe colea să vadă n-a putea afla ceva despre copil, dar copilul parcă intrase în pămînt* (225) ; *prietenul meu Chiriac a lui Goian, un* **lainic** *şi un* **pierde-vară** *ca şi mine* (18) ; e) enumerarea unor cuvinte cu „fizionomii variate“ aparţinînd diverselor „terminologii“ : *Ce* **şuri** *şi* **ocoale** *pentru boi şi vaci,* **perdea** *pentru oi,* **poieţi** *pentru păseri,* **coteţe** *pentru porci,* **sîsîiac** *pentru păpuşoi,* **hambare** *pentru grîu,* **şi cîte** *alte lucruri de gospodărie făcute de mîna lui Chirică, cît ai bate din palme !* (213) ; *Dar* **plug, grapă, teleagă, sanie, car, tînjală, cîrceie, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă** *şi cîte alte lucruri ce trebuiesc omului gospodar, nici că se aflau la casa acestui om nesocotit* (174) ; f) contaminarea formală, al cărei rezultat este modificarea formei unui cuvînt, devenit identic sau nu cu cuvîntul sub a cărui atracţie şi-a modificat forma : *He, he ! bine-ai venit,* **nepurcele !** (37), *şi iaca ne trezim cu popa Buligă,*

32 Pentru etimologia cuvîntului *Humuleşti* vezi Iorgu Iordan, *Toponimia românească,* Ed. Academiei, 1963, p. 420.

ce-i ziceau și Ciucălău, tămîiet și aghesmuit gata des-dimineață, **Dumnezeu să-l iepure!** (66); g) contaminarea semantică: *Și atunci nu știu cum îi cade un* **urs** *mare din sîn și de-a dura prin clasă; nu de cei pe care-i joacă ursarii, ci de mămăligă, umplut cu brînză* (55); h) asocierea de termeni care exprimă noțiuni incompatibile: *cinstita holeră* (17), *cinstită crîșmă* (67), *slăvit de leneș* (55), *omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului* (181); i) afirmarea unui sens opus celui exprimat prin cuvîntul utilizat: *tu ești Gerilă? Așă-i că taci?... Tu trebuie să fii pentru că și focul îngheață lîngă tine, de* **arzuliu** *ce ești* (261), *mergeam tot zburdînd și hîrjonindu-ne de parcă nu eram noi rîioșii din Broșteni care făcusem atîta* **bucurie** *la casa Irinucăi* (26). Comp. și afirmarea unei însușiri printr-o construcție negativă: **Dar și sărac așa** *ca în anul acesta, ca în anul trecut* **și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!** (51). Lipsa de progres logic în încheierea raționamentului creează un efect de surpriză și ironie. Umorul în scrierile lui Creangă își găsește izvorul în numeroase tipuri de exprimare „*anapoda*" a unei idei. Iată încă un exemplu, în care schimbarea raporturilor logice coincide cu schimbarea raporturilor sintactice ale unităților reluate din întrebare în răspuns: — *Măi Ioane, dragi ți-s fetele? / — Dragi! / — Dar tu lor? / Și ele mie!...* (40). Tipul de comunicare întrebare-răspuns, realizat în forme diverse, prin care nu se obține un spor de cunoaștere este frecvent.

Hazul vorbirii „*inutile*" învăluie convorbirea personajelor lui Creangă: — *...știi ce am gîndit eu astă-noapte? /* **Știu, măi babă, dacă mi-i spune.** (188); — *Dar oare pe acesta cum mama dracului l-a fi mai chemînd? /* **Zi-i pe nume să ți-l spun,** *răspunse atunci Ochilă, zîmbind pe sub mustețe* (264).

2.1. Arta povestirii. Creangă a fost caracterizat ca scriitor prin excelență p o p u l a r și prin excelență e p i c. Chiar și în *Amintiri*, Creangă este, înainte de toate, un narativ.

Mijlocul de caracterizare la care apelează povestitorul nu este analiza, ci d e s f ă ș u r a r e a d r a m a t i c ă. Creangă își caracterizează personajele prin d i a l o g. Funcția estetică a limbii constă — după cum a precizat G. Călinescu — în arta povestitorului de a realiza din felul de vorbire a personajelor măsura autenticității lor. Eroii lui Creangă se manifestă verbal. Atitudinea povestitorului este surprinsă verbal. De aici pofta de vorbă a povestitorului, dar mai ales a eroilor săi, voluptatea manifestă pentru cuvîntul vorbit și auzit. Elementele care realizează direct așa-numita funcție conativă a limbajului sînt frecvente și numeroase: construcții interogative la care nu se așteaptă un răspuns, schimbarea persoanei gramaticale în cursul povestirii, dativul etic dublu marcat *(mi ți)*, construcții imperative, exclamații, vocative însoțite de interjecții, formule demonstrative *(iaca, numai iaca)* etc.

Limba lui Creangă reprezintă, după cum am subliniat, un aspect a u t e n t i c p o p u l a r. Procedeele artei sale de povestitor sînt ale oralității de factură populară.

Denivelarea continuă a intonației conferă frazei ritm vioi și posibilitate de reliefare. Tipurile de construcții sintactice prin care se realizează mișcarea alertă a frazei sînt variate.

Arta povestirii constă în umorul oral, în modul special de evocare a scenelor de mișcare prin aglomerarea masivă de verbe, expresii și locuțiuni verbale, reliefate stilistic de determinări temporale și modale, care exprimă hiperbolic intensitatea, durata sau desfășurarea pripită a acțiunilor mai totdeauna pline de neprevăzut. Ideea de surpriză este exprimată frecvent prin construcția *cînd colo* sau *numai iaca*, prin verbele *a se pomeni*, *a se trezi*, prin formula interogativă *ce să vadă ?*, prin propoziții principale exclamative introduse prin *(și) unde nu* etc.

Creangă se bucură de obiectele materiale pe care le înfățișează prin enumerări deschise de termeni cu „fizionomii variate". Pitorescul vocabularului este sporit prin numeroasele formule apelative, de amenințare ; imprecații, zicători, proverbe, fragmente de cîntece populare, jocul amuzant de cuvinte.

Fantasticul e tratat realistic, în culoare locală țărănească. Dumnezeu, sfinții, zeii, împărații vorbesc de obicei o limbă neutră, dar uneori nu se ridică deasupra concretului și istoricului, vorbind limba din mediul rural. „Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate, și e din cîmpul comicului" (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 307) : *— Doamne, zise atunci Sfîntul Petre, spăriet — ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte, nu cumva ostașul cela să aibă* **harțag** *și să ne găsim* **beleaua** *cu dînsul. Știi c-***am mîncat** *eu odată de la unul ca acesta* **o chelfăneală** (292). Împrejurarea în care s-a găsit Sfîntul este surprinsă verbal. Limbajul pitoresc produce un efect literar deosebit (bufonerie). Tot Sfîntul Petre se adresează lui Ivan : *Ei, Ivane, doar te-ai săturat acum de umblat prin lume după* **crancalîcuri** ? (300). Moartea se adresează astfel aceluiași personaj : *— Gîndeam că te-i fi mai dus prin lume după* **berbantlîcuri** *de-a tale* (301). *Harap Alb vorbește într-un limbaj popular autentic : — Măi ! da al dracului onanie de om e și acesta, zise Harap Alb. Grozav burdăhan și nesațios gîtlej, de nu pot să-i potolească setea nici izvoarele pămîntului ; mare ghiol de apă trebuie să fie în mațele lui ! Se vede că acesta-i prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul secetei, născut în zodia rațelor și împodobit cu darul suptului* (262). Gerilă, Ochilă și celelalte ființe de basm se ceartă întocmai ca eroii din *Amintiri*.

Contrastul dintre natura fabuloasă, vîrsta personajului, împrejurarea în care el se găsește etc., pe de o parte, și limbajul pe care-l vorbește, pe de altă parte, creează umorul tonic al narațiunii sau dialogului. Încă un exemplu din Amintiri, în care comportarea comică de negustor a copilului Nică este surprinsă verbal : *— De vînzare ți-i găinușa ceea, măi băiete ? — De vînzare, moșule ! — Și cît cei pe dînsa ? / Cît crezi și dumneata că face !* (43) ; *— Ce gîndești dumneata, moșule ? Te joci cu marfa omului ? Dacă nu ț-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul ? Că nu scapi nici cu giunca asta de mine, înțeles-ai ? Nu-ți pare lucru de șagă.* (43).

Mobilitatea de expresie la nivel lexical și sintactic este nota specifică a artei marelui povestitor moldovean.

2.2. Descrierea (p o r t r e t u l, p e i s a j u l). În cursul povestirii, Creangă evită nu atît portretul, cît mai cu seamă descrierea de peisaj. În cazul înfățișării isprăvilor mai ales ale personajelor fabuloase sau în

cazul reliefării unui amănunt al întruchipării lor, proiectat pe dimesiuni enorme, portretul stîrnește interesul lui Creangă. Iată un exemplu în care peisajul întregește portretul grotesc al personajului : *Ș-apoi afară de aceasta omul acela* **era ceva de spăriet : avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate.** *Și cînd* **sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea de desupt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele.** *Și ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul,* **că așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul.** *Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ț-ar fi fost ?* **Dar toată suflarea și făptura de prinprejur îi țineau hangul : vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau, și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era, ce să vă spun mai mult.** (Povestea lui Harap Alb, p. 261). Formula finală cu sens superlativ arată rezumativ ce tip de impresii notează Creangă.

Perspectiva unui portret care să actualizeze expresia „stilului frumos menționăm cu scopul de a reține, prin opoziție, portretul realizat cu o rezonanță stilistică fundamentală diferită în scrierile lui I. Creangă : *Sălățile din grădina ursului, pielea și capul cerbului le-a dus la stăpînu-său cu toată inima, dar pe fata împăratului Roș mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei,* **căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineții, dezmierdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor. Sau cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului ; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba.** *(Povestea lui Harap Alb,* p. 281). În locul comparațiilor și metaforelor meșteșugite, povestitorul preferă formula superlativă din vorbirea populară sau expresia cu nuanță consecutivă de origine folclorică.

Lipsite de un rol diferențiator sînt notele prin care se conturează imaginea lui Davidică în *Amintiri.* Alteori există mai mult o efuziune lirică decît o caracterizare în schițarea eroului : *Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era !* (9). În *Amintiri,* încercările de a descrie satul, casa părintească, mediul se realizează de asemenea în notații sărace, prin epitete generalizatoare *(sat* **mare** și **vesel,** *cu flăcăi* **voinici** *și fete* **mîndre,** *cu biserică* **frumoasă** etc.) sau efuziuni lirice : *Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului de atîtea veacuri ! Dragu-mi erau toate și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu cari în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe gheață și la săniuș ;* [...] *Asemenea dragu-mi erau șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire !* (80).

Portretul realizat prin notarea însușirilor fizice sau morale este concurat de portretul realizat prin notarea gestului, a mișcării, verbul fiind, alături de cuvîntul expresiv-apreciativ, mijlocul de expresie caracteristic :

Și mai mergînd ei o bucată, numai iaca ce vede Harap Alb altă **bîzdîganie** *și mai și : o* **pocitanie** *de om umbla cu arcul după vînat paseri.*

Ș-apoi chitiți că numai în arc se închia tot meșteșugul și puterea omului aceluia? Ț-ai găsit! Avea un meșteșug mai drăcos și o putere mai pe sus decît își poate dracul închipui: **cînd voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pămîntul în brațe. Și altă dată așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mîna la lună, la stele, la soare și cît voia de sus.** *Și dacă se întîmpla să nu nimerească paserile cu săgeata, ele tot nu scăpau de dînsul; ți le prindea cu mîna așa crude, cu pene cu tot. Chiar atunci avea un vrav de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie ca un vultan hămisit. (Povestea lui Harap Alb,* 264); *Atunci dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit; s-apucă zdravăn cu mînile de torțile ceriului, cască o gură cît o șură și cînd chiuie o dată, se cutremură pămîntul, văile răsună, mările clocotesc și peștii din ele se sparie (Dănilă Prepeleac,* 183—184).

Iată și descrierea unui peisaj nocturn în *Dănilă Prepeleac: Nu trecu mult și ziua se călători. Ceriul era limpede și luceferii sclipitori rîdeau la stele, iară luna, scoțînd capul de după dealuri, se legăna în văzduh, luminînd pămîntul.* (185). După cum a precizat G. I. Tohăneanu *(op. cit.,* p. 116), „tabloul este introdus din necesități strict compoziționale".

Așadar, refuzul descrierii (peisaj, portret) ne întîmpină mai cu seamă în *Amintiri.* Creangă realizează un anumit gen de portret mai ales în basme. Întruchipările unor eroi de basm sînt schițate hiperbolic. Trăsăturile lor fizice, gestul, mișcarea sînt proiectate pe dimensiuni enorme și înfățișate plastic.

În ansamblul narației, opera lui Creangă cuprinde însă puțină observație; deci mai multe aprecieri despre lucruri și foarte multe exclamații.

Dinamismul narațiunii lui Creangă decurge și din refuzul descrierii statice, povestitorul fiind preocupat mai mult de gest, decît de trăsătura fizică a personajului.

Caracterizarea prin dialog și monolog înseamnă punerea în scenă a personajului și prezentarea lui, după legile teatrului, prin modul de a vorbi.

Caracterizarea prin dscriere, realizată la Creangă mai ales prin notarea gestului, a mișcării, înseamnă punerea în scenă a personajului și prezentarea lui, după legile artei cinematografice, prin imagini cinetice.

BIBLIOGRAFIE

La lucrările din note adăugăm: Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă,* Paris, 1930 (în special capitolul: *La langue et le style,* p. 199 și urm.); Gr. Scorpan, *Ion Creangă. Fonetismul dialectal,* în „Revista critică", XI (1931), 2—3, p. 105—120; *Id., Limba lui Creangă,* „în „Buletinul Institutului de filologie română *Alexandru Philippide",* I (1934), p. 103—110; Al. Graur, *Limba lui Creangă,* în „Cuvîntul liber", București, II (1935), 15, 16; Gr. Scorpan, *Limba lui Creangă. Răspuns d-lui Al. Graur,* în B .Ph. II (1935), 213—221; Paul Papadopol, *Expresii pitorești în opera lui Creangă,* în „Preocupări literare", București, III (1936), p. 160—163; Barbu Lăzăreanu, *Vocabularul lui Creangă,* în ALA, XVIII (1937), 855, 3; Emilian Constantinescu, *Neologismele lui Creangă,* în „Convorbiri literare", LXXII (1939), 10—11—12, 1879—1894; Al.

Piru, *Arta lui Creangă,* în „Viața Românească", nr. 8, 1956 ; *Id., Analize și sinteze critice,* Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 162—174 ; N. Corlăteanu, *Problema studierii substantivelor din* **Poveștile** *lui I. Creangă,* în LR, VIII (1959), 3, p. 59—63 ; *Id., Perfectul simplu la Ion Creangă,* în *Omagiu Rosetti,* p. 145—146 ; Toma Măruță, *Aspecte sinonimice în opera lui Creangă,* în LL, IV (1960), p. 93—112 ; Pop-Lelescu, Ștefania, *Considerații asupra lexicului expresiilor idiomatice din* **Amintirile** *lui Ion Creangă,* în St. UBB (1960), p. 109—115 ; Const. Ciopraga, *Expresivitatea lui Creangă,* în „Viața românească", nr. 12, 1964 ; Al. Dima, *Specificul artei lui Ion Creangă,* în IL, nr. 1, 1965 ; Ilie Dan, *Elemente ardelenești în limba lui Creangă,* în AUI XI (1965), 2, p. 195—197 ; volumul omagial *M. Eminescu — Ion Creangă,* Universitatea din Timișoara, 1965 ; Alexandru Metea, *Realizarea raportului consecutiv și valorile lui stilistice în opera lui I. Creangă,* în LR, nr. 5, 1968.

LIMBA VORBITĂ ÎN OPERA LUI I. L. CARAGIALE. STILUL NARATIV. PROCEDEE ALE COMICULUI DE LIMBAJ

1. Atitudinea artistică a lui I. L. Caragiale : *antiretorismul.* **2.** Inovația în tehnica narativă : *stilul indirect liber.* **3.** Limba vorbită și funcțiile ei în opera lui I. L. Caragiale. **4.** procedee ale comicului de limbaj. **5.** Concluzii.

1. **Atitudinea artistică a lui I. L. Caragiale : antiretorisuml.** „Iubirea de simplicitate și natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale cîteva tonuri de nostalgie a trecutului" menționează G. Ibrăileanu despre personalitatea artistică a lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei limbii literare, autorul *Momentelor* se găsește nu numai în succesiunea lui Alecsandri, dar și în succesiunea lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu sau N. Filimon, al căror realism îl continuă și îl desăvîrșește în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ca și acești predecesori ai săi, Caragiale a încercat să se elibereze de preceptele retoricii, dar spre deosebire de ei, Caragiale atinge neașteptata supunere a stilului la obiect.

După cum a precizat T. Vianu, antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conștientă. În eseul *Cîteva păreri* (1896) întîlnim convingerile, confesiunile literare ale scriitorului. De la aceste afirmații pornește Tudor Vianu [1] în analiza prozei lui Caragiale, în definirea și situarea personalității lui artistice : „printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale".

În *Cîteva* păreri sînt menționate observații privind esența operei literare, a fenomenului stilistic. Antipatia lui Caragiale pentru stilul retoric este exprimată clar cînd se face distincția dintre *stil* și *manieră* spre exemplu. *„Între stil și manieră,* — precizează Caragiale — *este aceeași*

[1] *Arta prozatorilor români,* Editura pentru literatură, 1966, p. 167—188.

deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial". Ilustrînd această deosebire cu exemple din V. Hugo *(Hernani)* și Shakespeare *(Othello)*, Caragiale opune stilul retoric al primului, cu lungi discursuri, replici rapide, fără discursuri retorice, din opera lui Shakespeare. După ce face critica diferitelor stiluri, manifestînd interes doar pentru ceea ce este individual în fenomenul stilului, Caragiale conchide că există un singur fel de stil, *„stilul potrivit"*. Adept al unicității absolute a stilului, Caragiale devine un adversar al manierismului literar, al traducerii stilului în formele generale recomandate de vechea retorică.

Ca și la predecesorii săi M. Kogălniceanu, N, Filimon, găsim la Caragiale uneori *simularea ironică a retorismului*. Procedeul a fost remarcat de T. Vianu, fără să-i fi precizat și punctul de contact în tradiția noastră literară, deși așezase pe prozatorul Caragiale în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon.

Iată maniera lui Caragiale de a folosi ironic — cu intenția de a compromite un stil retoric — formule ale retoricii clasice într-o situație nepotrivită. În *Două loturi*, cînd Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, autorul are o intervenție patetică : *„Toți zeii ! toți au murit ! toți mor ! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca el !... Sunt aci !... aci biletele !... aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbește pe-ntuneric ! D. Lefter e liniștit — acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan : fața ei este senină, fără creț, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman"*. Ca și la Negruzzi, Alecsandri, dar mai ales la Kogălniceanu și N. Filimon, trecerea de la registrul realist în cel al retoricii constituie o manifestare a atitudinii ironice a scriitorului față de unele modele ale literaturii ispitite de retorism.

Caragiale a cultivat ironia „simplă simulare *per contrarium*" ca o modalitate specific urbană satirei.[2] Satirizarea stilului jurnalistic cu expresii pretențioase, cu logica violentată, a falsei oratorii, a folosirii inadecvate a unui stil, a amestecului de registre stilistice, a manierismului stilistic cu efecte căutate (identificabile la unii sămănătoriști sau la unii moderniști) se realizează la Caragiale adeseori prin *parodie*[3]. Modelul parodiat este de cele mai multe ori unul abstract, general, identificabil în mai multe texte sau uneori unul concret, particular, cu adresă precisă : *Smărăndița, roman modern*, pastișă a nuvelei *Sultănica* de B. Delavrancea sau parodia *Dă dămult, mai dă-dămult* după *Stăpînea odată* tot de Delavrancea.[4]

Renunțarea la retorism se împletește în proza lui Caragiale cu eliminarea sentimentalismului ieftin, după cum ușor se poate demonstra prin povestea lui Cănuță sau prin prezentarea catastrofei casierului Anghelache. Viziunea scenică, cu dialogul în care limbajul are un rol impor-

---

[2] Cf. Șerban Cioculescu, *Ironia în opera lui Caragiale*, în *Varietăți critice*, E.P.L., 1966.

[3] Vezi Cornel Regman, *Caragiale, pamfletar și parodist*, în *Selecție din selecție*, Ed. Eminescu, 1973, p. 36—47.

[4] Cf. Cornel Regman, *op. cit.*

tant, observarea detaliului plastic asociat cu *inventivitatea comică* (după expresia lui M. Ralea [5]) se accentuează cu trăsături definitorii și în arta povestitorului Caragiale. Dincolo de formula stilistică individuală, dependentă de tipul de oralitate specific valorificat în opera celor doi mari clasici ai literaturii noastre, Creangă și Caragiale, există o trăsătură de esență comună stilului lor, rămasă încă nereliefată : *antiretorismul*. În capitolul precedent, consacrat analizei limbii și stilului lui I. Creangă, am semnalat și în proza povestitorului moldovean aceeași atitudine ironică, manifestată de asemenea prin saltul din registrul realist în acela retoric și invers, față de unele procedee tradiționale ale literaturii.

T. Vianu [6] a arătat că, renunțînd la patosul retoric, I. L. Caragiale nu s-a îndreptat, ca primii noștri realiști, spre portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri*, ironia autorului se îndreaptă deopotrivă împotriva manierismului retoric și împotriva așa-numitei „analize psihologice". „Prezentarea faptului nud — precizează T. Vianu — și a vorbei izvorîte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară". Găsim aici, de asemenea, o trăsătură comună a artei de povestitor în opera lui Caragiale și a lui I. Creangă.

Caracteristice pentru proza narativă a lui Caragiale, rămîn — tot după observația lui T. Vianu — *notațiile fiziologice*. „Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale" [7].

2. Inovația în tehnica narativă : stilul indirect liber. În dezvoltarea tehnicii narative românești, Caragiale inovează — după cum a remarcat mai întîi T. Vianu — prin anularea graniței dintre planul narativ al autorului și planul personajelor caracterizat prin enunțuri în *stil direct*, scriitorul dînd amploare întrebuințării *stilului indirect liber*. Reproducerea gîndurilor și sentimentelor personajelor prin procedeul *monologului interior*, atît de frecvent utilizat de primii scriitori români moderni, nu rămîne străină în proza narativă a lui Caragiale. Totuși, după remarca lui T. Vianu, nu monologul interior, ci *stilul indirect liber*, modalitate narativă prin care gîndurile și sentimentele personajelor sînt transmise prin propriile lor cuvinte în planul narativ al autorului, oferă măsura specificului artei narative a lui I. L. Caragiale. Este aici — după același autor — un semn al renunțării la un procedeu (monologul interior) cu efect retoric, utilizat cu predilecție în proza romantică, și al adoptării altuia *(stilul indirect liber)*, răspîndit la scriitorii naturaliști ai secolului trecut, dar pe care nu Caragiale l-a introdus întîi în literatura noastră [8]. După cum precizează T. Vianu, *stilul indirect liber* este o modalitate narativă a unui scriitor „care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și

[5] *Cîteva observații asupra operei lui Caragiale*, în „Viața românească", iunie 1962, p. 4—6.

[6] *Op. cit.*, 172—173.

[7] T. Vianu, *op. cit.*, p. 177.

[8] Vezi și Mihaela Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, EDP, 1972.

să grăiască"[9]. Iată un exemplu de întrebuințare a stilului indirect liber în nuvela *Păcat* :

Steteau aci față-n față cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei ! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne?... Ce?... Se iubesc doi oameni tineri.... Ei! Ș-apoi?... Lumea nu e lume?... (citat după T. Vianu, *op. cit.*, p. 179).

Stilul indirect liber, ca instrument de analiză, caracterizează și structura narativă a schițelor :

„Obosit, omul ședea pe o bancă, să răsufle, și, pentru prima oară, după alergătură de cinci ceasuri, înjură în gînd... Pe cine?... Pe coana Anica... Dumneei a făcut toată încurcătura, dumneei face toate încurcăturile... Dar... nu strică dumneei; el strică; nu trebuia s-o ia; trebuia s-o lase la București" *(Tren de plăcere ;* citat după Ștefan Cazimir, *Prefață* la Caragiale, *Căldură mare,* Biblioteca pentru toți, EL, 1964, p. XXIV).

Ștefan Cazimir (*op. cit.*, p. XXIV) stabilește ierarhia faptelor lingvistice din exprimarea unui personaj care sînt preluate în planul naratorului. Elemente lexicale : „de mult madam Georgescu a promis *„puiului"* să-l ducă odată și pe el la Sinaia ; prin urmare, trebuie să-l ia și pe *puiul* ; dar *puiul* nu merge nicăieri fără *„gramamà"* ; prin urmare, și pe *gramamà* trebuie s-o ia" *(Tren de plăcere) ; mamițica, mititelul, puișorul, urîtul, ciucalata (D-l Goe...).* Forme și construcții gramaticale : „L-am lăsat pe fericitul tată *pentru ca să* meargă singur la simigerie" *(Situațiunea)* ; „e atît de aproape Mazăre de gară, că nu face *pentru ca să* mai dai parale la birjă" *(Tren de plăcere) ; „s-a întîlnitără* cu madam Vasilescu și cu toată compania"... *(Tren de plăcere).* Fraze întregi : *„Cum era să plece băiatul numai cu pălărie de paie ? Dacă se întîmplă să plouă, ori răcoare ?" (D-l Goe...).*

Construită pe o temă împrumutată, nuvela *Kir Ianulea* (1909) este, prin particularitățile de expresie, o lucrare de puternică originalitate. Sub raportul modalităților narative, *Kir Ianulea* prezintă un interes deosebit, prin chiar complexitatea diverselor procedee ale stilului *narativ* în planul autorului sau ale celui direct în planul personajelor[10]. Există o tendință a autorului de a reține *elemente ale vorbirii directe în stilul narativ,* astfel încît ideile și sentimentele eroilor nu mai apar din perspectiva naratorului ci din aceea a eroilor înșiși. Procedeul contribuie și la realizarea unui efect de *„actualizare"* a unor evenimente narate[11], alături de stilul indirect liber :

„Și apoi le spune tutulor că acuma prietina nu se mai duhovnicește la Căldărușani : i-a pus lui Kir Ianulea gîndul... *„să-mi spargă casa !"* Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o

---

[9] T. Vianu, *op. cit.*, p. 181. Vezi și Al. Andriescu, *Tehnica evocării în povestirile lui I. L. Caragiale,* în „Iașul literar", 1962, nr. 6 ; B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea"*, în *Omagiu Rosetti,* pp. 115—118.
[10] Cf. B. Cazacu, *op. cit.*, p. 115.
[11] Cf. B. Cazacu, *op. cit.*, p. 116.

v o d ă ; o s ă p u i e s-o t u n z ă c a l a c a z a r m ă p e... și din *„muscălească“* și *„călugărească“* n-o mai scoate“ (citat după B. Cazacu, *op. cit.*, p. 116).

„Caracterul de proză vorbită — arată B. Cazacu[12] — este subliniat prin utilizarea, în vorbirea autorului, a unor elemente specifice limbajului familiar (*Ianuloaia* „soția lui Kir Ianulea ; *s-a ținut cu* „a trăit cu“ ; *supărat foc* „foarte supărat“ ; *drăngălău* ; țiganii *îi trăgeau* „cîntau“ ; eliziuni : *ziua-n*, „ziua în“ ; *numa-n* „numai în“ ; *palmele-n* „palmele în“ ; *cu duhovnicu-n luntre* „cu duhovnicul în luntre“)“.

Așadar, tehnica narațiunii prezintă în proza lui Caragiale trăsături ale narațiunii moderne, în care limita dintre planul naratorului *(stil narativ)* și planul personajelor *(stil direct)* este adeseori anulată prin folosirea *stilului indirect liber*. Naratorul își împletește, de asemenea, propria relatare cu vorbirea unor personaje și introduce în stilul său narativ elemente de limbă vorbită.

Ca și în proza lui Negruzzi, dar mai ales în proza lui M. Kogălniceanu, apare în proza narativă a lui Caragiale procedeul introducerii în stilul narativ al autorului a unor particularități dintr-un presupus plan (sau real) al vorbirii personajelor. Prin amploarea lui, procedeul este prin excelență caracteristic stilului narativ al lui Caragiale.

M-sa se supără de această brutalitate și făcu niște mustrări bine simțite superiorului sălbatic ; dar și mai supărat fu conul Mihalache, care luă numele căpitanului, făgăduind acestui **„parșiv“** *să-l destituie telegrafic. (Reformă...).*

Vodă, mai moderat, recunoaște că un popor liber trebuie să șteargă din moravurile sale aceste deprinderi barbare, dar nu vede încă putința aplicării unei asemenea legi, fiindcă... **deprinderi seculare... ignoranța și lipsa sensului datoriei... incapacitatea omului de a se dezbăra de un șir întreg de învățături...** ș.cl., *ș.cl. Ministerul se încăpățînează...* **Spiritul secolului... lumina civilizației... demnitatea omului liber...** *ș.cl., ș.cl. (Reformă).*

În această schiță, elemente lexicale regionale din vorbirea unui personaj *(stil direct)* sînt anticipate în *stil indirect*, apoi reluate în *stilul narativ* al autorului :

Conul Mihalache se culcă poruncind țiganului să-i curețe **ciobоțelele** *și* **straiele** *pentru a doua zi dis-de dimineață (Reformă).* **Ghetele** *nicăiri... Caută* **hainele**... **Hainele** *nicăiri* (Reformă). — *Unde mi-s* **straiele** *și* **ciubotele**, *mișelule ? Strigă conul Mihalache* (Reformă).

Țiganul s-a pornit pe rîs, a luat un bun bacșiș de la vodă și la moment a găsit **straiele** *și* **ciubotele** *ministrului (Reformă).*

3. Limba vorbită și funcțiile ei în opera lui I. L. Caragiale. „Caragiale cunoștea mai bine decît Eminescu limba așa-numită viuă care era vorbită în toate zilele“ precizează Slavici în *Amintirile* sale. Una din trăsăturile care particularizează arta lui Caragiale este, după cum s-a mai observat, prezentarea directă a personajelor, în care modul cum

[12] *Op. cit.*, p. 116.

ele vorbesc ocupă un loc important. Eroii lui Caragiale vorbesc după deprinderile comune timpului și mediului lor local și social. De aceea este firesc ca limba vorbită din opera lui Caragiale, dincolo de particularitățile ei comune în fonetică, în vocabular și sintaxă, să prezinte un anume pitoresc lingvistic, elemente specifice stilului oral în opoziție cu cele ale stilului scriptic, precum și numeroase și variate abateri de la norma literară corespunzătoare nivelului de cultură al categoriilor sociale pe care le reprezintă. Potrivind forma fondului, Caragiale s-a folosit în teatru, în schițe de o limbă vorbită aproape necunoscută literar pînă la el.

În analiza limbii din opera lui Caragiale s-a operat mai ales distincția dintre planul autorului și planul personajelor și s-a descris cu precădere, lingvistic și ca procedeu de artă, tipul de oralitate în planul personajelor din comedii și schițe.

În ceea ce privește limba în planul naratorului s-a constatat mai ales economia verbală, stilul sobru, eliptic, cu anume expresii ale oralității și cu unele regionalisme muntenești. Iată un exemplu de economie verbală în planul naratorului : *Ceartă jos în cafenea... S-a spart ceva... parcă o ușă cu geam trîntită cu violență.. Țipete de femei, strigăte de bărbați, fluierături febrile de gardiști... Aha ! a venit stăpîna cățelului. Alerg la fereastră. (Grand Hôtel Victoria).* S-a semnalat, de asemenea, infiltrarea în stilul narativ al autorului a unor neologisme proprii stilului gazetăresc.

E. Lovinescu [13] remarca, sub raport stilistic, un aspect al prozei scriitorului urban : „o limbă citadină, ziaristică, de proces verbal". Ilustrarea se sprijină prin exemple din nuvela *Păcat* : „Cînd seminaristul a îndrăznit să nesocotească *recomandațiile imperioase* ce-i fuseră *comunicate*... scump a trebuit să-și plătească pasul *imprudent*. A fost o *maltratare* meritată... *Sbirii însărcinați cu corecțiunea cutezătorului au făcut exces de zel*"... „Cu încetul însă *membrele* pierd *siguranța* și *simetria* mișcărilor, cîntecul e surd, *articularea inegală*... O sforțare, *excitat de îndemnul unanim al amatorilor*",. „*Succesul colosal* și *spontaneu n-a afectat cîtuși de puțin pe omul nostru*". Exemplele ar putea continua.

Paul Zarifopol [14], insista, de asemenea, asupra pătrunderii jargonului jurnalistic în proza propriu-zisă literară a lui Caragiale. Fenomenul este ilustrat tot prin „neologismul gazetăresc" din nuvela *Păcat* :

„A făcut o nepomenită *sensație* popa... Mitu în hainele nouă a făcut *sensație*.. *Succesul colosal* și *spontaneu n-a afectat*... Cînd scăpat cu totul de *vermină* l-au îmbrăcat cu mintean... Popa a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei* sale" etc.

În aceste intervenții interpretative ale autorului nu trebuie însă ignorată o anume intenție *ironică*, reliefată tocmai prin modalitatea de exprimare cu un exces neologistic, exprimare care vine „ca o grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii", după cum observa chiar ultimul critic citat. Paul Zarifopol aprecia această tendință spre îngroșarea intențiilor satirice în proza narativă a lui Caragiale ca efect al

[13] *Critice*, vol. VI, Ed. „Ancora", f.a., p. 16—35.
[14] *Pentru arta literară*, vol. I, Ed. Minerva, 1971, p. 177—195.

persistenței unei estetici naiv didacticiste, pe care am subliniat-o sub diverse forme și la primii scriitori români moderni : Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, N. Filimon. Același tip de selecție verbală alterează totuși uneori tonul povestirii, ca de pildă în *Kir Ianulea,* scriere de maturitate artistică a lui Caragiale, exemplu — prin multele ei grecisme și turcisme — de pitoresc lingvistic în descrierea unei societăți mai vechi.

Diferențele lingvistice existente între planul autorului și planul personajelor trebuie explicate prin *funcțiile* limbajului c a m o d a l i t a t e d e p r e z e n t a r e d i r e c t ă a p e r s o n a j e l o r î n o p e r a l u i I. L. C a r a g i a l e. Aceste funcții au fost schițate surprinzător de clar mai întîi de C. Dobrogeanu Gherea [15], apoi precizate cu subtilitate de Tudor Vianu [16].

Iată, în acest sens, afirmațiile criticului C. D. Gherea : „Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sînt vii, și vii sînt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie *caracteristice (subl.* n.), să fie logice, să nu fie în contrazicere cu caracterul celui care le pronunță, ci dimpotrivă, să arate tocmai caracterul lui". „Se înțelege că și în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigei și trebuie să fie *scenică (subl. n.)* ; iar într-o piesă teatrală cu conținut satiric, se adaugă o nouă greutate : ea trebuie *să ridiculizeze pe un individ, ori chiar o întreagă stare de lucruri sociale (subl. n.).* Caragiale a învins toate aceste greutăți. E caracteristic pentru Farfuride incoherentul discurs de la întrunirea publică, e scenic acest discurs și caracterizează și ridiculizează și pe Farfuride, și pe cei ce-l ascultă și aprobă".

Tudor Vianu operează distincția necesară între două categorii de fapte lingvistice din opera lui I. L. Caragiale : a) limba și stilul personajelor și b) limba și stilul scriitorului însuși, atunci cînd vorbește în numele său și fără o intenție evocatoare. La aceste categorii putem adăuga o a treia categorie : limba și stilul scriitorului atunci cînd vorbește cu o anume intenție evocatoare sau cu o anume intenție satirică.

Prima și a treia categorie de fapte lingvistice sînt prin excelență ale autorului dramatic și ale povestitorului, a doua mai ales a publicistului, a scriitorului politic și filosofic.

După T. Vianu, „limba și stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră". În dialog și — după cum am constatat — adeseori chiar în planul narativ al autorului, apare felul de a vorbi al personajelor caragieliene, prin notarea particularităților fonetice, gramaticale sau de vocabular ale acestora. Spre deosebire de Creangă, scriitor care „a transcris vorbirea țăranilor moldoveni, fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice", Caragiale — precizează T. Vianu — „a notat limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură". De aici concluzia pentru opera satirică a scriitorului muntean : „notarea limbii vorbite și a

---

15 *Studii critice,* vol. II, E.S.P.L.A., 1956, p. 78—85.

16 *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale,* în *Probleme de stil și artă literară,* București, ESPLA, 1955, p. 87—114.

stilului oral sînt la Caragiale nu numai un procedeu realist-descriptiv dar și unul *critic*". (Sublinierea ne aparține.) Spre exemplu, cînd vorbesc personajele din *„Art. 214"* înregistrăm împreună cu particularitățile lor de vorbire și atitudinea negativă a scriitorului față de eroii săi, față de inteligența, de nivelul lor de cultură etc. Dar eroii lui Caragiale nu reprezintă numai o categorie morală, ci și una socială. Deci „transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al *satirei sociale*". (Sublinierea ne aparține.)

Reținem, așadar, că prin distanța de mediu socio-lingvistic dintre autor și personaj, Caragiale conferă limbajului funcția de a *caracteriza*, de a *individualiza* un personaj și uneori și o funcție *critică*.

În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale dintr-o perioadă determinată a secolului trecut. Spre deosebire deci de limba lui Creangă, aceea a personajelor lui Caragiale are și o funcție de *datare*.

Nu numai momentul, mediul social și de cultură, la care aparțin diferitele personaje sînt reprezentate prin particularități lingvistice corespunzătoare, dar și regiunea căreia aceste personaje aparțin. Deci limba personajelor lui Caragiale are și o funcție de *localizare*.

Individualizarea eroilor lui Caragiale (personaje cu caractere, profesiuni și tendințe felurite) se manifestă în primul rînd prin felul lor de a vorbi. De aceea, limba vorbită a personajelor sale nu este omogenă. Tipurile pe care le reprezintă eroii lui Caragiale sînt diferențiate în mare măsură prin modalități specifice de vorbire. În fapt, funcția de datare, de localizare a vorbirii personajelor se subordonează funcției generale de *caracterizare*, de *individualizare*, de *tipizare* a personajelor prin limbaj.

Așadar, după T. Vianu, limba personajelor lui Caragiale este un mijloc *al datării, al localizării, al tipizării*, ca atare un mijloc *al criticii*. Ascultîndu-i personajele, înțelegem cărui moment, cărei regiuni aparțin ele, care este atitudinea scriitorului față de personajele sale, ce defecte sînt satirizate în ele.

Pentru a realiza funcțiile arătate, limba personajelor lui Caragiale este în primul rînd o l i m b ă v o r b i t ă. Formele oralității sînt numeroase la Caragiale.

Dincolo de unele trăsături comune ale aspectului vorbit al limbii (lungiri de sunete, contrageri de vocale, expresii tipice, construcții anacolutice, diminutivare cu funcție de atenuare — *pensioară, însemnărică, scrisorică* etc. — și altele), apar particularități specifice unei regiuni sau chiar unui anumit moment din istoria limbii. Funcția stilistică a acestor particularități nu este totdeauna numai una de localizare sau de datare. În comedii, în schițe, la nivelul contextului, ele realizează de obicei un contrast de limbaj și servesc ca instrument de creare a unui anumit comic verbal.

Întrucît se poate spune că aproape fiecare personaj are stilul său individual, este deci caracterizat prin modul specific de vorbire, limba vorbită în opera lui Caragiale prezintă anumite particularități nu numai după loc și timp, dar și după mediu social (de ex. notarea unor ele-

mente de *jargon*), după vîrstă, după profesie și gradul de cultură al „vorbitorului" etc. [17].

Spiritul de observație al lui Caragiale în notarea particularităților de limbaj se manifestă și prin caracterul *scenic* al vorbirii personajelor.

Tipătescu : *Lasă Ghiță, cu steagurile de alaltăieri, ț-a ieșit bine ; ai tras frumușel condeiul.*

Pristanda (uitîndu-se pe sine și rîzînd) : *„Curat condei.* (Luîndu-și numaidedcît seama, naiv) *Adicăte, cum condei, coane Fănică ?...*

Răspunsul lui Pristanda este, prin modelarea cuvîntului după cuvîntul superiorului său, nu numai caracteristic pentru supunerea și admirația ipocrită a subalternului față de prefect, dar și scenic. Parantezele care închid indicațiile scenice referitoare la intonație, gest, mimică, atitudine etc. însoțesc aproape fiecare frază caracteristică a personajelor din comedii. Nu este aici numai o trăsătură a genului dramatic, ci și una a scriitorului dramatic I. L. Caragiale, autor care o întrebuințează cu surprinzătoare consecvență. Caragiale își vede personajul în acțiune, îi intuiește mișcarea sufletească și-i aude deslușit cuvîntul. În această sincronizare constă una din trăsăturile fundamentale ale artei dramatice a lui Caragiale. Iată cum se exprimă scenic imposibilitatea unui personaj, sub imperiul afectului, de a articula o frază :

Zoe (singură) : *E adevărat ori visez ?* (șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută) *Fănică !* (se scoală rîzînd, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori și iar șade) *Fănică !* (plîns nervos... după o pauză, se scoală și zîmbind, se șterge la ochi și răsuflă tare) *A !... mi-a trecut... Fănică !* (suie repede la dreapta și dispare).

— *Ce ?*

— *O apucase aseară durerile.*

— *!...*

— *... i l-a scos cu fiarele...*

— *!!... (Situațiunea).*

Uneori indicația scenică în planul naratorului se substituie unei replici (aceasta fiind implicată în gest, în mișcarea feței etc.) :

— *Mitică... nu cumva ai văzut tu astă-seară pe undeva pe nenea Anghelache ?*

---

[17] Pentru analiza limbii vorbite sub feluritele ei aspecte în opera lui Caragiale, vezi următoarele studii fundamentale : T. Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale,* în *Probleme de stil și artă literară,* 1955, pp. 87—114 ; Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare,* ESPLA, București, 1956, pp. 67—77 ; Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale,* în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX,* vol. II, Editura pentru literatură, București, 1969, pp. 400—432. Pentru elementele regionale (muntenisme — cele mai frecvente — moldovenisme și ardelenisme), vezi Theodor Hristea, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale,* în CILRL, II, București, 1958, pp. 191—229.

Mitică zîmbește și face semn din cap că da. Toți trei camarazii se ridică drept în picioare :

— *Unde ?*

— *Mitică face semn cu palma stîngă pe masă, adică :* **aici.**

— *Cînd ?*

Mitică face din buze un semn și ridică din umeri, adică : **n-aş putea spune precis, cînd...**

— *Spune, nene, păcatele mele ! strigă unul scos din răbdare !... Cînd a plecat ?*

Mitică amestecă cu mîna dreaptă și arată cu cea stîngă spre ușă, adică : **acuşic-a plecat.** *(Inspecțiune).*

În schițe mai ales se întîlnește și fenomenul invers, de renunțare la orice indicație scenică. În *Cum să înțeleg țăranii* (trebuie înțeles „nu se înțeleg") spre exemplu, următorul model de conversație este scutit de nevoia oricărei indicații :

— *Hei, mă din casă !*

— *Cine ?*

— *Tu !*

— *Eu ?*

— *Păi cine ?*

— *Ce-i ?*

— *Cum ce-i ?*

— *Păi ce-i ?*

— *Ai o scrisoare !*

— *Cine mă ?*

— *Tu !*

— *Eu ?*

— *Păi cine* etc.

Scurtimea replicii, ambiguizarea expresiei prin folosirea substitutelor (aici pronume), repetarea circulară a expresiei golite de orice semnificație sînt procedee tipice la Caragiale de realizare a comicului prin *necomunicare*.

Spre deosebire de Creangă, Caragiale nu notează o vorbire omogenă, nediferențiată a țăranilor, întrucît la ultimul scriitor individualizarea acestora apare nu numai din felul acțiunilor, al atitudinii lor, ci și din acela al vorbirii lor (Vianu, *op. cit.*, p. 89). Astfel, în *Năpasta*, vorbirea lui Ion reliefează o structură morală tipică :

Anca (dîndu-i să bea) — *Cum e la ocnă, Ioane ?*

Ion — *Bodaproste.... e bine.*

Anca — *Și cum ai fugit de acolo ?*

Ion (ca iluminat) — *Vezi că s-a pogorît Maica Domnului la mine, și zice : pe cum că, Ioane, cînd ai ajunge la fîntînă sub deal, o să-ți iasă înainte cine o să te aducă la mine, și să vii negreșit... Pe urmă,*

vere, m-am dus la fîntîna de sub deal și am pus donițele jos... Ei! Era frumos și cald... și era pădurea singură... Doar într-o tufă fluieră de departe o mierlă... Numa' dinspre partea dealului, iacătă că-mi iese înainte o veveriță, — vezi, o trimisese Maica Domnului! Stă în fața mea în două labe și se uită la mine drept, cu ochii ei mititei și galbeni. Eu am dat s-o prinz, cînd colo ea... Țușt! a sărit p-o cracă subțire de alun: acu se încovoia craca și se apleca cu ea pînă la pămînt, acu se ridica, acu se apleca. Eu după ea, ea iar înaintea mea, în două labe, se uita la mine... Îi sclipea ochii, vere, de parcă era două schintei și mă chema iac-așa...

Prin aceste cîteva succinte comentarii am dorit să reliefăm complexitatea structurii limbii vorbite în opera lui Caragiale, folosite ca mijloc de caracterizare, de individualizare a personajelor. Analiza limbii vorbite în opera marelui scriitor poate constitui încă obiectul unor cercetări care să pună în valoare felurítele procedee de tipizare a personajelor prin limbaj. Aici ne vom limita la aspectul lingvistic al comediilor și schițelor satirice, scrieri care reliefează în mai mare măsură spiritul de observație lingvistică al neîntrecutului nostru dramaturg. Scopul analizei este de a sistematiza procedeele comicului verbal subordonate funcției de caracterizare a personajelor prin limbaj.

4. Procedee ale comicului de limbaj. Caragiale nu este numai un satiric, este și un creator de comic. El excelează prin crearea de situații comice, dar și prin crearea unui comic de esență verbală. Autorul *Scrisorii pierdute* face haz înfățișind lucrurile sub unghiul ridicolului, dar rîsul lui e stigmatizator, satiric. De aceea există un raport de perfectă adecvare între un anumit efect al comicului de limbaj și situația tipică a personajului: Cațavencu estropiază logica discursului, Pristanda estropiază și forma cuvintelor. H. Bergson definește rîsul ca „manifestare mecanică aplicată pe o realitate vie" *(„Du mécanique plaqué sur le vivant")*. Comicul este o categorie estetică a cărei esență constă, așadar, într-o trăsătură de *contrast*: pretenție și realitate, defect și calitate, mecanic și firesc. La nivelul limbajului, comicul se manifestă prin două modalități invariante: 1. *contrast între ceea ce spune personajul și ceea ce reprezintă conținutul exprimat*; 2. *contrast între forma realizată a limbajului și forma pe care ar dori să o realizeze vorbitorul*. Procedeele comicului de limbaj se fundează, deci, pe un element de *eroare*, de *abatere* de la regulile de corectitudine logică ale vorbirii (1) sau de la regulile de corectitudine lingvistică și stilistică ale vorbirii (2). Aceste distincții operate ar corespunde următoarelor două categorii ale comicului precizate de H. Bergson: 1. efecte comice care găsesc în limbaj numai forma lor materială de manifestare, sursa comicului fiind spre exemplu violarea legilor gîndirii materializate în limbaj; 2. efecte comice a căror sursă este limbajul însuși. În prima situație limbajul e x p r i m ă deci comicul, în a doua îl c r e e a z ă: *„il faut distinguer entre le comique que le langage* e x p r i m e *et celui que le langage* c r é e"[18]. Ștefan Cazimir, în lucrarea sa *Caragiale* —

[18] H. B e r g s o n, *Le rire — Essai sur la signification du comique*, Paris, 1904, p. 105—106.

universal comic, București, EL, 1967 (în special pp. 225—245), fundamentală pentru studiul comicului în opera lui Caragiale, ia drept criteriu al sistematizării faptelor din sfera comicului verbal distincția operată de filozoful francez. Pentru categoria comicului creat prin limbaj, Ștefan Cazimir stabilește două izvoare fundamentale : *specificitatea maximă* și *interferența registrelor.*

Vorbirea prea specifică a unui personaj, realizată prin elemente strict legate de un anumit sector de activitate, de un anumit mediu social sau geografic etc., este susceptibilă de efecte comice prin deplasarea atenției de la conținutul comunicării spre forma ei de realizare, care surprinde prin acumularea de elemente absente sau altfel distribuite în vorbirea literară pe care în general personajul ar dori să o realizeze.

Vorbirea unui personaj caracterizată prin amestecul de stiluri diferite ale limbii sau de termeni arhaici cu neologisme etc. este, de asemenea, susceptibilă de efecte comice din aceleași motive.

Particularitățile lingvistice prin care se realizează cele două tipuri de vorbire care, evident, realizează efecte comice de natură mai complexă tocmai prin trecerea bruscă de la unul la altul aparțin în esență la două straturi istorice delimtiabile : stratul de *vechi* și înceată sedimentare și altul constituit din elemente datorate unor influențe foarte *recente*.

Primul strat caracterizează, după cum a arătat Șt. Cazimir, mai ales vorbirea personajelor care reprezintă pe vîrstnici și în general un mediu social lipsit de cultură.

Ceea ce conferă un anume pitoresc lingvistic vorbirii acestor personaje sînt mai ales *expresiile tipice*. Iată cîteva exemple din vorbirea care-l caracterizează pe *Jupîn Dumitrache :* „Mai că-mi venea să-l cîrpesc“, „s-a ținut gaie după mine“, „mănîncă pe datorie, bea pe veresie“, „i-am zis pe șleau“, pe *Conul Leonida :* „azi aici, mîine-n Focșani, ce-am avut și ce-am pierdut“, „cap ai, minte ce-ți mai trebuie“, pe *Iordache :* „te culci pe urechea aia“, „i-a venit pandaliile“ etc. În schițe : *unde a înțărcat mutu iapa, încinși cu tei ca la Fefelei !, Marea cu sarea !* (Art. 214).

În vorbirea acelorași categorii de personaje se păstrează numeroase grecisme și turcisme : *peș* în expresia „a sta într-un peș“, *merement, abitir, papugiu, moftangiu* (Jupîn Dumitrache), *mangafaua, halima* (Crăcănel), *tibișir, zamparagiu* (Iordache), alături de care se pot menționa și termeni învechiți de alte origini : *tist „ofițer“* < mag., *cupet* „negustor“ < sl. (Pampon).

Sintaxa vorbirii acestor personaje se caracterizează prin construcții tipice vorbirii neîngrijite : contaminări ale instrumentelor gramaticale în construirea frazei, construcții anacolutice, dezacorduri, construcții eliptice sau redundante. Toate aceste aspecte se realizează adeseori în același context și pot ilustra, prin șarja unei vorbiri degradate, o modalitate a comicului mecanic, procedeul nefiind însă lipsit de o funcție caracterizatoare și satirică :

— **Aia-i aia, care** *știi dumneata de cîte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești,* **care** *pot* **pentru ca să** *zic*

că nici o țară nu s-a mai întîmplat, pentru ca să *vie și* **să** *zică la un moment: nu mai am drept* **ca să** *mă împrumut fără voia* **dumitale! care** *atunci însemnează că* **nu mai ești independentă** *nici la tine acasă, după ce* **ți-ai vărsat** *sîngele ca să* **ajungem pentru ca să** *aibă fortificații și* **să poți** *zice la un moment dat:* **pînă aci! nu permit!** *(Situațiunea).*

Structura degradată a frazei include elemente lexicale ale vorbirii „alese" : *Uite la ce-am venitără noi la dumneata, care ne-a* **recomandat** *o prietină a noastră, finc-a avut și dumneei o chestie, tot într-o pricină, de* **par egzamplu** *acuma, vine vorba (Art. 214).*

Al doilea strat este alcătuit mai ales din elemente lexicale recent introduse în limbă, care țin în primul rînd de încercările, sub imperativul modei, de adoptare a unor termeni străini, odată cu pătrunderea în limbă a neologismelor necesare culturii moderne. Ridiculizînd „rafinarea" de suprafață, Caragiale a continuat satirizarea tendinței de *franțuzire*, satiră începută de scriitori dramatici ca Facca, C. Caragiale, Alecsandri. Față de predecesorii săi, I. L. Caragiale manifestă o subtilitate deosebită în înregistrarea faptelor lingvistice mult mai numeroase și variate, precum și în înregistrarea particularităților diferitelor stiluri ale limbii (retoric, oficial-administrativ, publicistic), realizînd un comic verbal de o natură mai complexă.

Neologismele, în special de origine franceză, prezintă caracteristici de adaptare fonetică, morfologică sau contextuală în funcție de mediul social și gradul de cultură al celor reprezentați prin personajele din schițele sau teatrul comic al lui Caragiale. Așadar, neologismele au o funcție de individualizare și tipizare a personajelor. Dată fiind atitudinea satirică a autorului, îndreptată contra unor reprezentanți, ai anumitor categorii sociale, Caragiale a exagerat, a șarjat, a încărcat uneori limbajul unor personaje nu cu deformări care nu ar fi fost posibile în vorbire, ci cu cuvinte deliberat alese, care în vorbirea unor medii sociale neinstruite sînt sau pot fi modificate după modelul cuvintelor din fondul vechi la care au fost asimilate.

Diferitele tipuri de deformări ale cuvintelor neologice au fost prezentate sistematic de acad. Iorgu Iordan în studiul deja menționat [19].

Alternarea vocalelor *e* și *i* sau a vocalelor *o* și *u* de obicei neaccentuate : *cintiron, cremenal, dicorație, dicorății, dipotat, isplica* (Jupîn Dumitrache) ; *ezircit* (Veta) și *izircit* (Chiriac), *iconomie* (Cetățeanul turmentat), *cremenală* (Mița) ; *giuben* (Jupîn Dumitrache), *revuluție* (Leonida), *particoler* (Pampon) etc.

Reducerea finalei — *(i)u : coledzi, sufradzi* (Dandanache).

Dispariția lui *n : pasion* pentru *pension* (Jupîn Dumitrache), *sanfasò*, fr. *sans façon* (Zița), *itidenție* pentru *intendență* (Catindatul).

Epenteza lui -n- : *andresă, andrisant* (Cetățeanul turmentat), *adorantă* (Mița, Nae) etc.

---

19 Pentru exemple ne folosim de ediția I. L. Caragiale, *Opere*, ed. critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Introducere de Silvian Iosifescu, București, I, 1959, II, 1960, III, 1962, IV, 1965. Cele mai multe exemple sînt menționate și comentate în studiul acad. Iorgu Iordan. Cf. și Ștefan Cazimir, *Caragiale — universul comic*, pp. 229 și urm.

Substituiri de consoane : *bagabont* „vagabond“ (Jupîn Dumitrache), *bampirul* (Ghiță Pristanda), *bagadel* (Leonida), *catinda* „candida“ (Catindatul).

Chiar din exemplele citate se observă că fenomenele menționate se combină cu altele (asimilări, disimilări, metateze). Comp. și : *apropitar, ampotrofagu, ceferticat, catrindală, levorver, ostromente,* l-a *suplimatără* etc.

Șovăielile în pronunțarea neologismelor explică și numeroasele pronunțări *hipercorecte*, ca reacție față de rostiri presupuse incorecte. Astfel, după Iorgu Iordan (*op. cit.*, p. 412) înlocuirea lui *i* prin *e*, a lui *u* prin *o* în cuvinte cum sînt *devorța, teribel, triveal, coraj, foncționar, poblic, docoment* s-ar explica adeseori și prin „teama“ vorbitorilor că rostirile cu *i* respectiv cu *u* (*divorța, curaj* etc.) ar fi incorecte.

Ca și formele hipercorecte (hiperurbanisme), *etimologia populară* se explică tot ca efect al unei înțelegeri greșite a cuvintelor și are la bază necunoașterea sensului cuvintelor a căror formă este modificată sub influența altora cu care prezintă unele asemănări fonetice. După cum precizează acad. Iorgu Iordan (*op. cit.*, p. 414), „modificarea poate fi mai mult ori mai puțin profundă, mergînd uneori pînă la confundarea ambelor cuvinte, care își păstrează, bineînțeles, sensurile lor, de obicei foarte diferite unul de altul“.

De obicei, etimologia populară are loc la cuvinte recent împrumutate : *asinuitate (asiduitate), lăcrămație (reclamație), a mînca* de la datoriile ce ne impun... (fr. *manquer à ses devoirs* „a nu-și îndeplini obligațiile“), *sufragiu* universale (*sufràgiu* „vot“ este confundat cu *sufragiu* „servitor“) în vorbirea lui Nae Ipingescu ; *geantă* latină *(gintă), lege de murături* (în loc de *moratoriu* „lege pentru amînarea plății datoriilor“), *fandacsie (fantezie)* în vorbirea Conului Leonida ; *modistă (modestă),* Marcu *Aoleriu* (Jupîn Dumitrache) ; *scrofuloși (scrupuloși), renumerație (remunerație)* în vorbirea lui Ghiță Pristanda etc.

Folosirea improprie a unor termeni este frecventă în vorbirea personajelor din opera satirică a lui Caragiale : pardon de *impresie (expresie), iluzii (aluzii),* vi se va *comunica* un document, mi s-a făcut o *imputare* și sunt mîndru de aceasta, n-o mai *maltrata,* domnule, măcar cu o vorbă bună, scoase șicul [șiș] de la baston pentru ca să mă *sinucidă,* s-a pronunțat cu *vociferări* etc.

Deși constituie abateri de la norma limbii literare curente, o situație aparte, în sensul că nu sînt deformări propriu-zise, au formele învechite ale unor neologisme *(soțietate, prințipuri)* sau formele orale ale altora cu aspect fonetic asemănător cu cel al cuvintelor corespunzătoare din limba franceză *(enteres, suspanda, enfluansa, comersant* etc.). Evident, multe forme dintre acestea din urmă, ajunse în vorbirea unor categorii sociale lipsite de cultură, sînt folosite cu aspect fonetic deformat.

Este de remarcat faptul că elementele de jargon sînt cu atît mai frecvente cu cît coborîm spre categoriile sociale mai puțin instruite ale periferiei urbane (de ex. Tipătescu nu folosește elemente de jargon), ceea ce explică și numeroasele deformări sau folosirea impropie de termeni : *alevoa, pamplezir, de par egzamplu, monșerul meu, per l'amour* **di** *Dieu* (Zița), *musiu* (Jupîn Dumitrache) etc.

În limbajul lui Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist, se întîlnesc neologisme gazetărești, unele cu forme latinizante sau italienizante care, prin sonoritatea lor, puteau impresiona periferia intelectuală : *angel radios, amoare, mizericordie, justaminte, silențiu lugubru,* destinul mă persecută *implacabil, inspirațiune ingenioasă, ocaziune, colaboratoare* etc. Comp. în vorbirea Ziței : te așteaptă *siguralmente ; persoana în chestiune* (Spiridon : persoana în *chestie).*

Alăturarea de termeni eterogeni (aparținînd celor două straturi delimitate) creează de obicei comicul : *tățico, mașer ; Țațo, per l'amour* **di** *Dieu ! ; Zău ! tățico, parol ! Să mă-ngropi* (Zița) etc. Expresia pleonastică, datorită alăturării a două sinonime : *Domnule, musiu* (Spiridon), *bunioară de par egzamplu* (Leonida), *în stare a fi capabil* (Veta) etc. Alteori, pleonasmul se ivește prin asocierea a două neologisme convergente ca sens : *apelul nominal, aprob pozitiv* (Ipingescu) etc. Alăturarea de elemente eterogene apare și la nivelul formării cuvintelor : *asiguripsită, moftolog* etc.

Același efect comic, asociat cu o intenție satirică, produce și contrastul unor forme regionale (muntenisme și ardelenisme, de ex.) : Școlarul Otopeanu folosește forma de sg. a perfectului compus cu un subiect exprimat printr-un substantiv la numărul plural (tipul : *ei a* Școlarul Otopeanu folosește forma de sg. a perfectului compus cu auxiliarul *au (ea au pus)* și în situația cînd subiectul este exprimat printr-un substantiv, pronume la numărul singular *(Despre cometă).*

Efectul comic este deosebit în cazul contrastului dintre expresia regională și neologism, asociat cu pronunțarea regională a unor expresii neromânești :

No ! acum *conzistenția.*

Conzistenția comeatii conzistă din **materia** *cea mai* **faină** *din toate puncturile de vedere a senzurilor noastre ;* **mutachis mutanghis,** *mai* **faină** *decît o beșică de săpun,* **mă rog !** *(Despre cometă).*

Este adevărat că cele două straturi care alcătuiesc sursa lingvistică a realizării „specificității maxime" și a „interferenței de registre" în vorbirea personajelor din opera satirică a lui Caragiale servesc comicului creat prin limbaj. Constatarea nu poate nega, însă, afirmarea că și comicul exprimat prin limbaj are adeseori aceeași sursă lingvistică. Diferența dintre cele două categorii de comic se stabilește, după cum vom vedea, prin situarea specifică a abaterii care marchează contrastul generator de comic.

4.1. Comicul generat prin contrastul dintre ceea ce spune personajul și ceea ce reprezintă conținutul exprimat. Separarea comicului exprimat prin limbaj de comicul creat de limbaj prezintă interes în primul rînd sub raport metodologic, întrucît în fapt cele două categorii de comici se realizează adeseori simultan dată fiind legătura indestructibilă dintre limbă și gîndire. Comicul exprimat pin limbaj presupune de obicei un defect de gîndire al personajului de care se rîde. Eroarea de gîndire poate fi corelată cu una de vorbire și invers. Ilogismul, exprimat prin limbaj, devine *comic* în raport cu pretenția personajului comic — in-

conştient, involuntar (naivul) sau conştient, voluntar (impostorul, demagogul) de autenticitatea esenței — care se opune realității.

Automatismul gîndirii sau incapacitatea unui personaj de articulare coerentă a ideilor etc. se reflectă adeseori la nivelul limbajului chiar în anularea funcției de comunicare a vorbirii. Într-adevăr, un act de comunicare normală presupune menținerea contactului dintre emițător și receptor nu numai prin folosirea aceluiași cod, dar și pe baza realizării aceleiași înțelegeri și interpretări a elementelor codului, precum și prin păstrarea nealterată a elementelor verbale de care depinde transmiterea unei informații nealterate. Încălcarea acestor „norme" sau uneia dintre ele conduce la anularea f u c ț i e i f a t i c e a limbajului și la compromiterea, în consecință, a posibilității înseși de realizare a vorbirii ca act de comunicare receptat ; este aici una din trăsăturile esențiale ale comunicării „anormale" pe care o întîlnim frecvent în structura verbală a dialogului dintre personaje în opera mai ales satirică a lui I. L. Caragiale.

Iată efectul la receptor pe care-l produce expunerea pedagogului Mariu Chicoș Rostogan despre temperatura cometei : „Vremea, mă rog, se-mparte, după cum au proboluit Țelzius, în două **părți**, cari se despart una de alta la acel *fixum*, carele se cheamă zero-graduri sau nul... De-acolo, **aceea** care mere-n sus — B î r s e s c u l e, f i i a t e n t ! — este **partea călduroasă**, și **aceea** care mere-n jos — I o a n e s c u l e, n u c ă s c a g u r a, c ă i n t r ă m u s c a ! — este **partea** friguroasă, iar la nul, mă rog, apa — P o p ă s c u l e, v r e i s ă m î n c i b ă t a i e ! — apa prinde pojghiță". *(Despre cometă).*

Personajele lui Caragiale sînt puse mai totdeauna în situația de reciprocă neînțelegere. La această situație contribuie modificarea unor substitute sau introducerea în „convorbire" a altora pentru care referentul la care trimit nu fusese în prealabil precizat, caracterul eliptic al replicilor dintre personaje, expresia echivocă (cu referent diferit la emițător și receptor) etc.

— *Ce !... ce ai la gît ?...* **briliant** *?*

— *Da.*

— *Unde ai găsit-o ?*

— *Ce să găsesc ?*

— **Piatra.**

— *Care* **piatră** *?*

— **Briliantul,** *frate (Cadou).*

— *Te văz așa... distrat și cam nervos.*

— *Nu, frate, aștept pe soția mea, și nu mai vine ; am mare nerăbdare să văz dacă* **a reușit** *și acuma... Dacă* **reușește** *ș-acuma, halal să-i fie !... că* **ăla** *e un ciufut... (Diplomație).*

*

— *Ei ?*

— *Ei, le* **dă** *la* **toți.**

— *Cum, la* **toți** *?*

— *Firește... ſindcă toți sunt* **de familie bună.**
— *Cum,* **de familie bună** *?*
— *Ca Ovidiu.*
— *Nu-nțeleg.*
— Le dă — zic eu — *notă* bună la toți *băieții (Bacalaureat).*

*

Domnul : *Domnu-i* **acasă** *?*
Feciorul : *Da : dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva c*-**a plecat la țară.**
D. : *Dumneata spune-i c-am venit* **eu.**
F. : *Nu pot, domnule.*
D. : *De ce ?*
F. : *E încuiată odaia.*
D. : *Bate-i, să deschidă.*
F. : *Apoi, a luat cheia la dumnealui cînd* **a plecat.**
D. : *Care va să zică* **a plecat** *?*
F. : *Nu, domnule,* **n-a plecat.**
D. : *Amice, ești... idiot !*
F. : *Ba nu, domnule.*
D. : *Zici că nu-i* **acasă.**
F. : *Ba-i* **acasă,** *domnule.*
D. : *Apoi, nu ziseși c*-**a plecat** *?*
F. : *Nu, domnule,* **n-a plecat.**
D. : *Atunci e* **acasă.**
F. : Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit **așa.**
D. : *Unde ?*
F. : **În oraș.**
D. : *Unde !?*
F. : *În București.*
D. : *Atunci să-i spui c-am venit* **eu.** *(Căldură mare)).*

Este de reținut în legătură cu echivocul, obscuritatea comunicării în dialogul dintre personaje o replică adresată de Jupîn Dumitrache lui Ipingescu : *„Una vorbim și bașca ne-nțelegem“.*

Adeseori, lungimea dialogului nu contribuie la sporul de informație :

— *Mă, Costică !... știi tu la cine ne-am gîndit noi toți trei adineaori ?... de cine am vorbit noi acuma pînă să intri tu ?*
— *De cine ?*
— *De tine.*
— *Ei, aș !*
— *Zău, de tine.*
— *Parol ?*
— *Parol !*
— *C-ești'copil ? (Cam tîrziu...)*

Schiţele, teatrul comic al lui Caragiale prezintă ca trăsătură specifică și complexitatea modalităților lingvistice de exprimare a comicului. Vom ilustra în continuare doar cîteva.

Fonetică. Pronunțarea deformată a unor cuvinte care exprimă noțiuni necunoscute sau numai aproximativ cunoscute de către vorbitor, potrivit propriului sistem de înțelegere, dezvăluie în fond degradarea, trivializarea unor idei, adeseori eroarea de gîndire, nonsensul unei comunicări. Astfel, Nae Ipingescu identifică în lectură cuvinte omografe, diferite însă ca pronunțare : *sufrágiu* și *sufragiu*. Degradarea expresiei este corelată cu degradarea ideii. Zița, Veta confundă termenul *comedie* cu *comédie (comédiile* alea).

Contrastul comic dintre ceea ce dorește să exprime vorbitorul și ceea ce exprimă în fapt se realizează și prin pronunțarea regională a unui cuvînt ; comp. echivocul bazat pe crearea unei omonimii : *metoda ghe* **a prăda** *grămakica* (Mariu Chicoș Rostogan).

„Jocul de cuvinte" prin comutări de litere (foneme) produce la receptor, de asemenea, un sens diferit sau un nonsens.

D. : *Ce stradă e asta ?*
F. : *Strada* **Pacienții...**
D. : *Strada Pacienții ?... imposibil !*
F. : *Nu, domnule, e strada Pacienții.*
D. : *Atunci, nu e asta.*
F. : *Ba-i asta.*
D. : *Nu.*
F. : *Ba da.*
D. : *Eu caut din contra strada* **Sapienții,** *11 bis, strada Sapienții, d. Costică Popescu.*
F. : *Așa ?*
D. : *Așa.*
F. : *Atunci, nu e aici.*
D. : *Foarte bine. (Căldură mare).*

Multe deformări prezentate ca etimologii populare se bazează în fond mai ales pe operații de *adăugare* (cerneală *violentă* pentru *violetă, Gagamiță* pentru *Agamiță)* sau de *suprimare-adăugare (suplima* pentru *suprima)* a unor sunete în corpul fonetic al unor cuvinte de obicei sub influența altora.

Morfologie. *Forme susceptibile de expresivitate* **aderentă** prin c o r e l a r e i n a d e c v a t ă c u c o n ț i n u t u l e x p r i m a t. Anumite apelative *domnule, frate, soro* sînt folosite ca termeni nemarcați în exprimarea opoziției semantice de gen. Leonida se adresează soției sale prin formele de vocativ *domnule, frate,* iar Efimița i se adresează prin forma de vocativ *soro.*

În schița *Art. 214,* Cocoana se adresează Tînărului folosind apelativul *țațo.*

Forme susceptibile de expresivitate **inerentă** în domeniul formării cuvintelor: Veta se adresează lui Chiriac prin *frățico* (poate prin analogie cu *tățico).* Lui Trahanache i se spune *Tatițo* (prin analogie cu *mamițo).* Uneori formele pronominale realizează o inadecvare semantică: *am să* **vă** *omor eu! pe Didina, pe tine și* **pe mine** (Mița).

Sintaxă. Eroarea logică (lipsa raționamentelor, forma circulară a demonstrațiilor, contradicția în termeni, tautologia etc. se exprimă uneori în fraze care din punctul de vedere al unei scheme gramaticale nu dezvăluie o abatere. Iată cîteva exemple de fraze care exprimă abateri de la cele mai elementare legi ale gîndirii: a) **Industria română e admirabilă, e sublimă,** *putem zice,* **dar lipsește cu desăvîrșire.** *Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm?* **Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră!** (Cațavencu); b) *Or,* mai întîi și-ntîi istoria ne învață anume **că un popor care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi,** că legea progresului este așa, **că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe** (Cațavencu); „Tatițo, **unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!...**" (reproducere în vorbirea lui Trahanache); c) **de la partidul întreg atîrnă binele țării și de la binele țării atîrnă binele nostru...** (Trahanache); d) *vreau ceea ce merit în orașul ăsta de* **gogomani, unde sunt cel d-întîi...** *între* **fruntașii politici...** (Cațavencu); e) *Din două una, dați-mi voie:* **ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale** (Farfuridi); f) **După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani,** *iată visul nostru realizat!* (Cațavencu).

Erorile de construcție a frazei corespund unor incoerențe ale gîndirii. De aceea, comicul nu este de natură strict verbală, ci unul care-și asociază o eroare logică. Incoerența construcțiilor (de cele mai multe ori anacolutice) exprimă incoerența ideilor: *vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România... țara în sfîrșit... cu bun-simț,* **pentru ca** *Europa cu un moment mai nainte să vie și să recunoască,* **de la care** *putem zice depandă...* (Farfuridi); **Cu cît** *se apropie de soare,* **astrul pletos își acțelărează amăsurat mersul său,** *nețăsare cresțendo* (Mariu Chicoș Rostogan); *Nu-mi mai dă mîna* **pentru ca să** *țiu nevastă fără zestre; mai ales că a fost o nenorocire acu, cu ocazia bugetului,* **care** *am devenit suprimat pe întîi aprilie.* (Tînărul din schița *Art. 214).*

Lexic. Multe cuvinte, devenite automatisme, își pierd semnificația primară și exprimă comicul cînd produc inadecvări. Clișeul de vorbire este și unul de gîndire: Trahanache: *Ți-am spus că l-am prins pe* **onorabilul** cu alta mai boacănă; Brînzovenescu: *Dacă votează, merge la* pușcărie, **onorabilul;** Jupîn Dumitrache: *musiu* Spiridoane *băiete.*

Procedeul discutat aici are prin excelență funcția de a caracteriza personajul prin incapacitatea de a-și controla vorbirea care dezvăluie contradicția dintre idei, inexistentă în intenția vorbitorului.

Fără să acorde neapărat anumitor cuvinte un înțeles diferit de cel pe care îl exprimă în limbă, totuși repetîndu-le în vorbire, Rică Venturiano este de asemenea un personaj mecanic, al cărui comic generat de

rigiditatea de gîndire și simțire se exprimă prin pleonasm și interferență a registrelor, prin inadecvare a expresiei la situație.

Rică : *Madam ! să am pardon ! scuzați ! Cocoană ! considerînd că ... adică, vreau să zic, respectul ... pardon ... sub pretext că și pe motivul .. scuzați ... pardon.*

Interferența naturalului (spontanului) cu mecanicul este excelent exteriorizată prin limbaj de I. L. Caragiale. O modalitate este amestecul de registre stilistice (stil familiar și stil oficial), care nu constituie așadar numai o sursă pentru a crea un comic verbal.

Rică : M ă u m f l ă ! C o c o a n ă, **ești** *o damă venerabilă ; profit de ocaziune, spre a* **vă** *ruga să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoare a fi al* **domniei-voastre** *preasupus și preaplecat,* Rică Venturiano...

Rică : **Angel radios** ! *precum am avut onoarea a* **vă** *comunica în* precedenta mea epistolă, de cînd **te**-am văzut întîiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii ; d a ! s u n t n e b u n...

Rică : Da ; chiar de atunci seara, cînd privirile noastre s-au întîlnit, am citit în ochii tăi cei **sublimi** că și *tu corespunzi la amoarea mea.* M-am luat după tine chiar în seara aceea pînă la stabiliment. Simțeam că m i t o c a n u l de cumnatu-tău mă m i r o s i s e, știa că mă țiu după voi ;...

Ticurile verbale, exprimate prin fraze, propoziții, cuvinte, contribuie la imobilitatea vorbirii prin care se exteriorizează automatismul gîndirii multora dintre personajele din comedii și schițe. Trahanache repetă formula *aveți puțintică răbdare,* Pristanda este caracterizat prin replica repetată *Curat !,* Ipingescu prin *Rezon !* etc.

Repetiția, stereotipia verbală, interferența registrelor stilistice dezvăluie adeseori în opera satirică a lui Caragiale personajul mecanic, prin excelență considerat personaj comic.

4.2. Comicul generat prin contrastul dintre forma lingvistică realizată și forma lingvistivă pe care ar fi dorit să o realizeze vorbitorul. Diversele modalități de realizare a comicului verbal pot fi reduse în esență la două invariante : *abaterea lingvistică* (alterarea formelor, construcțiilor etc. considerate corecte în raport cu norma vorbirii literare) și *abaterea stilistică (specificitatea maximă* și *interferența registrelor).*

Abaterile de la normele limbii literare au fost surprinse de Caragiale la nivelul tuturor compartimentelor limbii (fonetic, morfologic, sintactic, lexical), sub cele mai variate forme : particularități lingvistice regionale (muntenisme, moldovenisme, ardelenisme) ; particularități ale vorbirii familiare sub aspectul ei neîngrijit sau trivial ; cuvinte învechite, nu neapărat arhaisme (mai ales turcisme, neogrecisme) ; forme degradate ale neologismelor romanice ; fonetisme care reflectă un defect de vorbire etc.

În vorbirea unui personaj comic, cele două tipuri de abateri (lingvistice și stilistice) nu apar de obicei independent unul de altul. Cu cît limba personajelor se abate mai mult (prin varietatea și distribuția devierilor) de la o anumită normă, cu atît cei care o vorbesc sînt mai ridicoli (Mariu Chicoș Rostogan, personajele din schița *Telegrame* etc.). Mimetismul lingvistic, realizat prin îngroșarea într-un context relativ

 – abaterea lingv.

scurt a unor particularități lingvistice sau stilistice (de ex. acumulareo unor conveniențe, a unor stereotipii ale unui anumit stil al limbii literare) care generează un contrast comic de limbaj, este caracteristic multor personaje din opera satirică a lui Caragiale. Acest nimetism variază prin substanță în raport cu condiția specifică a fiecărui personaj care reprezintă un anumit tip social. Astfel în vorbirea lui Jupîn Dumitrache, din îmbinarea termenilor orientali cu neologisme romanice (de cele mai multe ori deformate) rezultă adeseori ridicolul : „Vorbești *abitir*, domnule, ăsta e bun de *dipotat*" sau : „Dacă dumnealui *cabulipsește să* ne *onoreze* cu atîta c i n s t e". (Să se observe și pleonasmul). Trahanache folosește pe lîngă neologisme cu fonetisme relativ învechite *(soțietate, prințipuri)* și neologisme apropiate ca formă de modelul lor originar *(suspandăm* ședința). Formele învechite ale neologismelor găsesc un sprijin în vîrsta „venerabilului" președinte de consilii și comiții. Relațiile sale cu „lumea bună" l-au pus în situația de a-și îmbogăți însă vocabularul cu un număr de cuvinte împrumutate din franceză într-o formă aproape identică cu aceea a modelelor respective. Caracteristice în vorbirea lui Rică Venturiano sînt elementele de jargon latinizant, expresia „elevată" a unui stil retoric, amîndouă aceste trăsături contrastînd cu elemente ale unui limbaj familiar, uneori cu iz trivial de mahala. Prin stilul retoric, patetic al discursurilor sale, Cațavencu amintește de personajul Berlicoco al lui Hasdeu [20]. Procedeul retoric al acumulării de antiteze în discursul final al lui Cațavencu dovedește încă o dată simțul deosebit al lui Caragiale în aglomerarea detaliilor caricaturale prin care își satirizează personajele sale mimetice : „...Am luptat și am progresat : **ieri** *obscuritate*, **azi** *lumină !* **ieri** *bigotismul*, **azi** *liber-pansismul*, **ieri** *întristarea*, **azi** *veselia !...* Impresia de automatism verbal care suplinește argumentul provine și de la realizarea ritmării, cadențării vorbirii personajului prin gruparea binară și ternară a unităților din enunț.

5. Concluzii. T. Maiorescu și C. D. Gherea au meritul de a fi recunoscut cei dintîi originalitatea comediilor lui I. L. Caragiale, autenticitatea tipurilor sociale create de marele dramaturg mai ales prin specificul de vorbire al personajelor care le reprezintă. Valoarea formei în comedii, schițe rezidă în puterea autorului de transfigurare artistică a vorbirii celor mai diferite categorii sociale într-un moment istoric bine determinat. După cum preciza G. Ibrăileanu [21], în opera satirică a lui Caragiale „limbajul, prin incoerența și împestrițarea lui, e de ajuns. el singur, să ne arate și incoerența ideilor unei societăți informe, ori în stare de formare, și acel amestec de civilizații, redat prin amestecul de cuvinte vechi și noi, stîlcite, schimonosite ca și ideile, pe care le reprezintă".

Dincolo de diferențele de stil, datorate specificului operei, structurii lor temperamentale și intelectuale etc., Eminescu, Creangă și Caragiale prezintă în comun o trăsătură stilistică esențială : *antiretorismul*. Această trăsătură explică *limba vorbită*, cu structuri diferite, în opera celor trei mari creatori de stiluri artistice individuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

---

[20] Vezi V a s i l e S a n d u, *Publicistica lui Hasdeu*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 64.

[21] *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909.

BIBLIOGRAFIE

La studiile deja menționate, adăugăm: Scarlat Struțeanu, *Încercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale,* București, 1924; G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale* (1926), în *Studii literare,* 1930, p. 72—90; Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare,* București, 1938; *Id. Scrieri,* vol. II, București, 1967, p. 105—153; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* București, 1941, p. 433—447; Seche Luiza și Seche Mircea, *Procedee grafice pentru realizarea comicului în opera satirică a lui I. L. Caragiale,* LR, III, 1954, nr. 4, p. 64—70; I. L. Caragiale, *Cîteva păreri,* în vol. *Despre literatură,* București, 1956, p. 66—134; Jacques Byck, *Procedee grafice în umorul lui I. L. Caragiale,* GL, 1958, V, 9, p. 7; Toma Măruță, *Aspecte sinonimice în opera lui Caragiale,* LL, IV, 1960, p. 93—112; *Id., Tipizarea caracterelor din „O scrisoare pierdută" — în legătură cu limba personajelor,* în LL, XII (1966), p. 327—343; Paul Cornea, *Rîsul lui Caragiale,* VR, XV, 1962, nr. 6, p. 81—88; Ștefan Cazimir, *Arta monologului la Caragiale,* în VR, XV, 6, 1962, p. 236—239; H. Jacquier, *Caragiale, maestru al sintaxei. O mărturie,* Steaua, XIII, 1962, nr. 6, p. 67—69; C. Jalbă, *Observații de stil făcute de G. Topîrceanu la proza lui Caragiale,* IR, XI (1962), nr. 2, p. 157—170; Al. Piru, *Precursorii lui Caragiale,* VR, nr. 6, XV (1962), p. 112—118; G. I. Tohăneanu, *Note despre limba și stilul lui Caragiale,* SB, XIII, 1962, 8, p. 106—112; Ștefan Munteanu, *Stilurile limbii în pastișa lui I. L. Caragiale,* Oriz., XVII, 1966, 3, p. 72—80; *Id., Stilistica dialogului în proza scurtă a lui I. L. Caragiale,* în vol. *Studii de limbă și stil,* Editura Facla, Timișoara, 1973, p. 73—81; Dumitru Irimia, *Vocabularul operei lui Caragiale,* AUI, XV, 1969, p. 79—85; Gabriel Țepelea, *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (școala, presa vremii),* LL, XXIII, 1969, p. 169—181; *Id., Corelația limbă-literatură,* București, 1971, pentru studiul *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca*; Marin Bucur, *C. A. Rosetti — Mesianism și donchișotism revoluționar,* București, Minerva, 1970, cap. *Am zis și zic*; Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene,* Ed. Eminsecu, București, 1972; D. Irimia, *Aspecte ale sintaxei în scrierile lui I. L. Caragiale,* AUI XVIII, 1972, p. 77—91; Mircea Tomuș, *Schiță asupra direcțiilor epice în proza lui Caragiale,* în Steaua, nr. 31 din 15 febr. 1973; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc,* Editura Eminescu, București, 1975, p. 233; Marian Popa, *Comicologia,* Ed. Univers, București, 1975, p. 304—333 și 338—441.

București, martie 1975.

CUPRINS

Partea a II-a

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

Lei 15